

acta universitatis łodziensis

FOLIA LITTERARIA ROMANICA

5

TOMASZ KACZMAREK

**HENRI-RENÉ LENORMAND
ET L'EXPRESSIONNISME DRAMATIQUE**



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO • ŁÓDŹ 2008

REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA
„FOLIA LITTERARIA ROMANICA”
Witold Konstanty Pietrzak

RECENZENT
Henryk Chudak

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁA
Barbara Grzeszczak

Wydrukowano z dostarczonych Wydawnictwu Uniwersytetu Łódzkiego gotowych materiałów

© Copyright by Tomasz Kaczmarek, 2008

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
2008

Wydanie I. Nakład 60 + 33 egz.
Ark. druk. 9,75. Papier kl. III, 80 g, 70 × 100
Zam. 11/4473/2009. Cena zł 20,–

Drukarnia Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

ISSN 1505-9065

Avant-propos

Quand, en 1994, en tant que licencié frais émoulu, nous nous sommes résolu à étudier le théâtre de Henri-René Lenormand, ce nom n'était guère connu que de quelques rares connaisseurs de la littérature française. Réhabiliter après des décennies un écrivain disparu des manuels, dont la critique actuelle elle-même semble ignorer l'existence, relevait donc d'une gageure.

Mais cette désaffection générale dont H.-R. Lenormand se trouvait être l'objet signifiait-elle cependant qu'il ne méritait pas une place dans l'histoire du théâtre français ?

La tâche s'annonçait difficile. Mais cela ne nous a pas découragé. Loin de là. Revisiter l'œuvre du dramaturge autrefois célébré et, ceci, du point de vue de l'expressionnisme dramatique nous a paru une perspective fort alléchante.

Tout à coup, une coïncidence heureuse. Au cours de nos investigations, nous avons acquis la connaissance de la mise en scène d'une des pièces de Lenormand, *Les Ratés*, réalisée par Jean-Louis Benoit au Théâtre National de Marseille, La Criée, en 1995. Ce même réalisateur s'apprête, en 2008, à monter *Le Temps est un songe*, drame qui jouissait d'une renommée internationale incontestable dans les années 1920. Dans ce contexte, notre étude a dû subir quelques remaniements et mises à jour avant sa publication. Elle est le fruit de notre recherche qui s'est conclue par la soutenance d'une thèse de doctorat, en 1999, dans le cadre de la cotutelle entre l'Université de Łódź, notre *alma mater*, et l'Université de Paris IV Sorbonne.

A ce propos, nous réservons nos premiers et sincères remerciements à Monsieur le Professeur Zbigniew Naliwajek, directeur de notre thèse, pour son exigeante attention et pour son soutien efficace. Que soient remerciés également Monsieur le Professeur Pierre Brunel ainsi que Messieurs les rapporteurs : Henryk Chudak, Professeur à l'Université de Varsovie, et Yves Chevrel, Professeur émérite de l'Université de Paris IV Sorbonne, pour leurs conseils et critiques qui nous ont incité à corriger les imperfections de notre ouvrage.

Nous remercions également tous ceux qui nous ont aidé à mener à bien notre étude (ils se reconnaîtront dans ces remerciements), et plus particulièrement, Monsieur le Professeur Witold Konstanty Pietrzak, pour ses conseils bienveillants et sa relecture patiente de notre thèse. Nous lui signifions ici notre plus profonde reconnaissance.

Enfin, sans les apports financiers de l'Université de Łódź et les bourses que nous avons obtenues du gouvernement français, cet ouvrage n'aurait pas pu voir le jour. Un grand merci !

INTRODUCTION

Le nom de Henri-René Lenormand (1882-1951) est aujourd'hui presque complètement inconnu. Goûtant à l'amertume du désintérêt, son œuvre a cédé la place à celle des dramaturges qui, plus courageux peut-être, ont réussi à s'inscrire durablement dans l'histoire du théâtre.

Il existe des dramaturges qui créent dans la solitude et dont les œuvres exercent une fascination sur la postérité, et il y en a d'autres qui, après les succès remportés de leur vivant, tombent dans l'oubli et leur étoile s'éclipse. C'est le cas de Henri-René Lenormand qui, tout de même, dans les années vingt et trente triomphait sur les scènes mondiales. Quel que soit le lieu où l'on montait ses pièces, elles suscitaient l'admiration. Toutes les grandes capitales mondiales leur réservaient un accueil chaleureux : Amsterdam, Athènes, Berlin, Bruxelles, Buenos Aires, Dublin, Copenhague, Madrid, Moscou, Oslo, Rome, Tokyo, Vienne ou Varsovie. Même le Guild Theatre new-yorkais a succombé au charme de ses deux drames : *Les Ratés (The Failures)* et *Le Lâche (The Coward)*. Georges Pitoëff, Gaston Baty, Firmin Gémier ou Max Reinhardt ont, quant à eux, réalisé ses drames avec passion.

Il n'est pas inintéressant d'essayer de comprendre comment et pourquoi un dramaturge de cette envergure a si vite disparu des scènes. En 1922, dans *La Nouvelle Revue Française*, Maurice Boissard écrivait :

On le tient pour un rénovateur du théâtre, pour un penseur et pour un poète. On le place en tête de quelques auteurs nouveaux qui vont relever le niveau de notre théâtre et donner au public le goût des belles œuvres. Enfin, quelqu'un et d'un grand format¹.

D'un côté, sa dramaturgie fascinait par des innovations formelles et thématiques mais, de l'autre, elle pouvait décevoir par les dénouements mélodrama-

¹ M. Boissard, *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1922.

tiques de quelques-unes de ses pièces, parfois trop ancrées dans une certaine tradition théâtrale. Conscient de ces faiblesses, Henri-René Lenormand ne désarmait pas pour autant et cherchait toujours avec plus de persévérance de nouveaux moyens d'expression. Formé à l'école réaliste, il ne lui restera pas longtemps fidèle. Du moment où la réalité extérieure a cessé de lui procurer les sujets, il s'est mis à étudier les obscurités de son propre psychisme. De fait, ses drames les plus réussis présentent le combat intérieur que le dramaturge livre aux démons de son âme tourmentée. C'est à ce stade de la formation artistique de l'auteur que nous voyons se dessiner les contours d'un théâtre complètement différent et insolite au sein de la tradition française. Ne disposant pas de critères d'analyse précis, les commentateurs de l'époque avaient du mal à cerner cette poétique avec des formules toutes faites. On tenait Lenormand pour un successeur du naturalisme, mais en même temps d'autres le considéraient comme un auteur symboliste. Cette divergence d'interprétation vient de la richesse de l'œuvre. Les deux clés de lecture proposées par les critiques de l'époque paraissent donc insuffisantes et simplistes.

Henri-René Lenormand ne saurait être désigné comme un auteur naturaliste puisque la constitution psychique de ses personnages échappe à toute vérification logique. Il n'est pas non plus un auteur symboliste à proprement parler car la symbolique des objets ou des situations qu'il adopte dans certains de ses drames ne reflète que les états d'âme des protagonistes et sert de fond seulement à l'action psychanalytique. En étudiant les pièces de Lenormand, nous nous sommes rendu compte que leur contenu reste en relation avec l'expressionnisme. Cette œuvre hétéroclite retrouve en effet sa cohérence dès qu'on l'analyse dans le contexte de l'expressionnisme dramatique.

Au préalable, Lenormand prouve son originalité en faisant jouer sur la scène l'inconscient. Ses personnages énigmatiques, plongés dans l'équivoque, semblent incarner les forces inconnues tapies dans chaque être humain. Ce qui déconcerte le public, c'est la dissolution de la personnalité des héros qui, livrés aux passions troubles qu'exaspère un climat rigoureux, se dédoublent tout en perdant les traits typiques d'un personnage auquel on était habitué dans le théâtre réaliste. Serge Radine commentait ainsi la situation :

cet auteur s'est penché, plus qu'aucun autre dramaturge français de son temps, sur les forces inconscientes de l'âme et sur les conflits qu'elles suscitent, à leur insu, dans l'existence de ses héros, il s'agit toujours, chez lui, de forces qui nous poussent en bas, vers les abîmes et les ténèbres².

² S. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou : trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Editions des Trois-Collines, 1951, p. 54.

Et André Rouveyre d'ajouter que Lenormand est « le contraire d'un latin. C'est un excentrique. Privé d'ancre, il ne s'occupe d'aucun fond solide à sa navigation »³.

Outre l'atmosphère envoutante des pièces de Lenormand, c'est la technique de tableaux, empruntée au cinéma, qui constitue une nouveauté marquante. Ce faisant, le dramaturge détruit lentement mais d'une manière conséquente, la structure traditionnelle du drame. Les dialogues courts, souvent hachés, soulignent la brièveté des scènes qui se suivent librement comme des séquences autonomes.

Ces quelques caractéristiques majeures de l'œuvre de Lenormand éclairent la position de pionnier de notre auteur. Pourtant, après la seconde guerre mondiale, Lenormand ne sera plus joué. Nous voyons deux causes à cet oubli, pas tout à fait justifié.

Tout d'abord, force nous est de reconnaître la faiblesse de la production du dramaturge, qui est inégale. Certaines de ses pièces ne présentent effectivement aucune valeur pour le lecteur d'aujourd'hui. Le dialogue parfois trop « intellectualisé », dont l'auteur ne pouvait pas se détacher, contribue sensiblement à son discrédit. La faute revient également aux critiques qui ont laissé inaperçus certains aspects expressionnistes de son œuvre. Mais leur attitude n'a rien d'étonnant puisque la France manifestait ouvertement son aversion pour tout ce qui venait d'Allemagne et ne comprenait pas vraiment le théâtre de Strindberg. Nous pensons, en effet, que l'originalité de l'œuvre de Lenormand réside principalement dans ces innovations formelles qui font penser à la technique insolite de l'auteur du *Père*. C'est surtout les éléments pré-expressionnistes découverts chez Strindberg qui ont poussé Lenormand à modifier son style et à adopter la forme des « drames mystiques ».

Les problèmes de l'esthétique expressionniste dans la dramaturgie française ont été à peine débattus et presque jamais de manière approfondie. Cette lacune est à mettre au compte d'une méconnaissance de ce mouvement en France. A ce que nous sachions, il n'existe pas d'étude qui analyse exclusivement un dramaturge français dans la perspective expressionniste. Il serait trop facile de dire qu'il n'y a point d'auteurs expressionnistes en France. Certainement la France n'a pas donné de textes comparables à ceux qu'on rencontre dans le mouvement allemand, mais il est évident que parmi les dramaturges français on pourrait trouver des auteurs dont les œuvres ont été conçues selon cette esthétique.

Parmi les études qui abordent la problématique de l'expressionnisme dramatique, les travaux de Maurice Gravier occupent une place de choix. Nous nous sommes inspiré des réflexions du critique français qui ont grandement contribué aux recherches sur l'expressionnisme en France⁴. Gravier insiste sur le fait que

³ A. Rouveyre, « *Le Simoun* », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930.

⁴ M. Gravier, « L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, colloque organisé par le Centre d'Études Germaniques de

presque tous les dramaturges français qui avaient connu le Strindberg du *Chemin de Damas*, du *Songe* et des pièces intimes étaient fortement marqués par sa nouvelle technique théâtrale. L'ambivalence de ses pièces, leur caractère fantastique, le dialogue que Strindberg entretient avec ses fantômes, tous ces éléments ouvrent un monde nouveau dans lequel on explore les recoins enténébrés de la conscience. Gravier note que dans les premières ébauches de Lenormand « on pourrait déceler certaines structures psychologiques et techniques qui nous aident à comprendre pourquoi et comment Lenormand a pu devenir un disciple de Strindberg »⁵. Ces remarques vont dans le sens de nos analyses qui essayent de montrer les affinités entre le pré-expressionnisme de Strindberg et le théâtre de Lenormand.

Dans notre étude nous aimerions décrire les traits fondamentaux de la dramaturgie de Lenormand qui l'ont rendu célèbre. Le rôle de maître à penser joué par Lenormand auprès des écrivains et des metteurs en scène s'explique avant tout par les innovations introduites dans ses drames. Pour retrouver ces nouveautés, nous avons analysé son œuvre dans la perspective de l'expressionnisme dramatique. Nous nous sommes à l'occasion heurté à deux problèmes : premièrement, il est difficile de parler de l'expressionnisme français en sachant qu'un tel mouvement n'a pas existé en France, contrairement à d'autres pays, surtout germanophones ; ensuite, la définition du terme *expressionnisme* nous a causé quelques ennuis. Comme l'expressionnisme s'inscrit dans l'optique d'un mouvement très vaste qui concerne tous les arts, il nous fallait limiter nos recherches à l'expression dramatique ; et nous avons vite remarqué que la France, en dépit de ce que soutiennent certains critiques, avait assimilé cette esthétique.

Pour éviter les malentendus, précisons encore deux choses importantes. Au lieu de présenter Lenormand comme un expressionniste (d'ailleurs l'auteur lui-même n'utilise jamais ce terme à propos de ses drames), nous avons l'intention de mettre en relief certains motifs qui sans aucun doute correspondent à cette esthétique. De fait, on retrouve dans cette œuvre les thèmes tels que le conflit de générations ou la quête de « l'homme nouveau » que connaît l'art allemand du début du XX^e siècle. Quand nous évoquons dans nos analyses l'expressionnisme dramatique, nous pensons toujours, répétons-le, à un certain modèle stylistique, formel et thématique qui puise dans la tradition du pré-expressionnisme suédois, ce qui explique le fait que nous consacrons relativement peu de place aux drames des Allemands.

Dans les chapitres qui suivent nous présentons d'abord l'accueil réservé par la critique à l'œuvre de Lenormand et ensuite nous examinons ses drames qui sont à nos yeux des illustrations originales de l'expressionnisme dramatique.

l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Strasbourg, 27 nov.-1^{er} déc. 1968, Editions du C.N.R.S., 1971., p. 287-298.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

Tout d'abord, nous insistons sur l'aspect autobiographique des œuvres qui constituent une vivisection courageuse et parfois douloureuse de l'âme inquiète de notre auteur. Ses premiers drames laissent voir que la révolte juvénile de l'écrivain contre les contraintes de la société « embourgeoisée » s'inscrit dans la modernité du début du siècle. Lenormand crée un personnage exceptionnel, l'incarnation du « sur-homme » nietzschéen qui bafoue outrageusement toutes les valeurs imposées par le « vieux monde ». Avec le temps la critique sociale est remplacée par la recherche de l'âme déchirée de l'homme. C'est la période pendant laquelle Lenormand se replie sur lui-même. Le dramaturge tente de descendre plus bas dans la zone inconsciente de son psychisme. Cette opération ne lui permet plus de respecter les conventions du drame naturaliste. Aussitôt nous remarquons l'évolution du protagoniste. L'étude de ce théâtre montre en effet que son approche du personnage s'y sépare de plus en plus manifestement des habitudes du temps. L'être à qui on donne le nom de « caractère » sera remplacé par un homme fissuré qui se dédouble ou se « détripple ». La métamorphose du héros qui finit par la dissolution de sa personnalité accompagne inévitablement la refonte de la construction dramatique. Celle-ci consiste avant tout dans la discontinuité, la juxtaposition fortuite de tableaux et d'incidents, qui représente le mieux les fluctuations d'un psychisme déchiré. Ce sont donc ces deux aspects, la nouvelle conception du personnage et la nouvelle technique narrative, que nous voudrions retracer en explorant les pièces les plus exemplaires de ce théâtre. Ayant choisi ce parcours, nous avons dû écarter parfois l'analyse chronologique des drames. L'évolution de Lenormand se fait d'une manière irrégulière. Après les pièces mystiques, il revient aux fonctions dramatiques de la première étape de sa production. Le seul moyen efficace qui nous a aidé à exposer l'évolution de cette dramaturgie était de classer les drames selon la ressemblance entre les motifs dominants.

Pour étayer nos observations, il nous est arrivé de comparer l'œuvre de Lenormand aux drames de Strindberg. Nous avons fait appel à l'auteur suédois pour mieux comprendre l'évolution que le dramaturge a subie au cours de sa carrière. Lenormand écrit son théâtre avant de connaître les œuvres de l'auteur du *Père*, et nous sommes loin de présenter Lenormand comme un épigone de Strindberg. Pourtant, les rapprochements que nous faisons entre ces deux écrivains permettent de mieux expliciter leur « congénialité ». Nous nous y arrêtons chaque fois que certains ouvrages de Strindberg nous ont semblé élucider l'esprit novateur de la dramaturgie de Lenormand.

CHAPITRE 1

Henri-René Lenormand

devant la critique de son temps

L'œuvre de Lenormand est aujourd'hui peu connue, malgré sa réhabilitation par Jean-Louis Benoit, et l'incontestable contribution que l'auteur des *Ratés* a apportée au théâtre français semble être dans l'ensemble oubliée. De son vivant, certains, tel Gabriel Marcel, voyaient en lui le plus grand dramaturge de l'époque. De nos jours, les historiens du théâtre insistent sur son importance. Jacques Guicharnaud le tient pour le plus éminent auteur des années vingt et trente¹. Jean Hort affirme qu'il a le plus profondément exprimé l'angoisse de son époque². Allardyce Nicoll pense que l'œuvre de cet écrivain français occupe une place insigne dans l'histoire du drame mondial³ et, dans un livre récent consacré à Lenormand, un critique américain le range parmi les créateurs non négligeables du XX^e siècle français⁴.

Au début de sa carrière de dramaturge, Lenormand a été plus connu à l'étranger qu'en France. En 1936, Robert de Beauplan écrivait :

sa réputation à l'étranger a certainement précédé celle qu'il a aujourd'hui chez nous. Alors [que] le public français connaissait à peine son nom, hors de nos frontières on le tenait déjà comme un des meilleurs représentants de l'avant-garde littéraire⁵.

Sans doute, le caractère insolite de son œuvre et le peu d'attaches avec la grande tradition théâtrale française attiraient-ils les étrangers. Dans un livre publié en 1930 on peut lire un éloge enthousiaste des drames de Lenormand, considéré comme un égal de Paul Claudel⁶. En France quelques-uns partageaient cet

¹ J. Guicharnaud, *Modern French Theatre*, New Haven, Yale University Press, 1961.

² J. Hort, *Les Théâtres du Cartel*, Lausanne, Pierre Caiffer, 1976.

³ A. Nicoll, *World drama from Aeschylus to Anouilh*, New York, Harcourt Brace, 1950.

⁴ R. E. Jones, *H.-R. Lenormand*, Boston, Twayne Pub., 1984.

⁵ R. de Beauplan, note in : *L'Illustration*, 13 février 1936.

⁶ « Nel teatro francese d'oggi egli occupa un posto di primissima importanza, essendo con Paul Claudel, l'unico autore che abbia finora creato una vasta opera omogenea di un valore non ristretto alla Francia ed a Parigi, e di una originalità e d'un interesse incontestabili e d'altronde

engouement : « En vérité, Henri-René Lenormand est tout simplement un des premiers dramaturges de ce temps »⁷.

Ces voix laudatives peuvent étonner aujourd'hui, mais il est indiscutable que la présence théâtrale de notre auteur a profondément marqué la génération des jeunes écrivains de son époque :

Il est bien vrai que H.-R. Lenormand aura été un novateur, qu'il a su non seulement s'intéresser aux forces inconscientes de l'âme, à une époque où Pirandello n'avait encore rien fait représenter, mais encore adapter à ces recherches nouvelles une technique théâtrale appropriée, et en dégager, avec art et ingéniosité toute la signification au point de vue dramatique, qu'il a été enfin l'homme de la découverte et de l'inquiétude⁸.

Lenormand a subi un impact profond de la psychologie contemporaine : « Il est original quand il tente de traduire les phénomènes à demi conscients qui se déroulent en nous », mais son originalité réside aussi dans la volonté « d'exprimer la relativité du temps, l'illusion qui pèse sur notre destinée »⁹. La descente dans les profondeurs du psychisme humain lui a valu l'étiquette de « l'explorateur hardi de ces zones obscures qui enveloppent le moi conscient et volontaire »¹⁰. Lenormand « excelle à rendre saisissables des velléités de désirs, des embryons de sentiments et mouvements d'une pensée qui se cherche », disait Paul Blanchart dans une étude approfondie et ajoutait, à propos des personnages des drames de Lenormand :

Ce sont des inquiets, des tourmentés. Ils ne cessent de s'analyser lucidement ; ils se posent des questions précises sur leur nature, leur destin. Mais aucune réponse ne saurait les contenter, puisqu'aucune ne peut expliquer et toute la vie, et l'homme entier. Ils ne connaîtront donc jamais de repos ; leur existence durant, ils seront torturés par cette soif de connaître. Et quand le rideau tombe [...] bien des particularités nous échappent comme à eux-mêmes¹¹.

Certains dramaturges lui vouaient une sorte de culte. Marcel Pagnol, par exemple, qui commençait ses lettres adressées à Lenormand par « Mon cher Maître », lui a écrit un jour pour lui dire sa reconnaissance personnelle et pour constater « l'influence décisive » du « Maître » sur des écrivains à peine plus

riconosciuti in tutta l'Europa », G. Antonini, *Il Teatro contemporaneo in Francia*, Milano, Corbaccio, 1930, p. 216.

⁷ A. Mortier, *Quinze ans de Théâtre (1917-1932)*, A. Messein, 1933, p. 95.

⁸ S. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou*, op. cit., p. 52.

⁹ Ch.-M. Des Granges, *Histoire de la littérature française, des origines à nos jours*, Hatier, 1962, p. 1093.

¹⁰ Ch. Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Editions Edgar Malfère, 1941, p. 234.

¹¹ P. Blanchart, *Le théâtre de Henri-René Lenormand, Apocalypse d'une société, Masques, Revue internationale d'art dramatique*, 1947, p. 195.

jeunes que lui¹². Romain Rolland, qu'il faut compter aussi parmi les admirateurs de l'œuvre de Lenormand, dans une de ses lettres a écrit ceci :

S'il vous arrive, un jour, de relire ces œuvres comme si elles étaient d'un autre, je crois que vous serez surpris de leur signification historique. [...] L'orgueil nietzschéen qui broie tout sur son passage, l'attraction morbide et presque la déification du mal (faire souffrir, ou souffrir) s'exercent aujourd'hui sur de plus vastes théâtres. L'artiste le plus lucide ne sait pas à quel point il est, sans le vouloir, le baromètre du temps qui vient¹³.

L'importance de Lenormand pour le théâtre français n'a pas encore été suffisamment discutée. Toutefois, son nom reste associé à l'avant-garde théâtrale des années vingt et trente du vingtième siècle. Les lettres échangées avec plusieurs hommes de théâtre de grand format nous renseignent sur son irréfutable originalité. En étudiant sa correspondance, on constate qu'il avait l'amitié, non seulement des dramaturges déjà cités, mais aussi celle de Henry Bernstein, Jules Romains (qui a proposé à Lenormand de fonder une *Revue de Dramaturgie*¹⁴), Giraudoux, Porto-Riche, Theodore Dreiser, Jeannne et Gaston Gallimard, Jean Anouilh, Joseph Conrad, Arthur Schnitzler, Georges Duhamel. Il se lia d'amitié avec les metteurs en scène comme Max Reinhardt¹⁵, Georges Pitoëff, Gaston Baty, Charles Dullin ou Firmin Gémier, pour ne citer que les plus importants parmi les réalisateurs de l'époque. Les membres du Cartel réservent à l'œuvre de cet auteur, avec celles de Romains et de Giraudoux, une place centrale, la jugeant comme la plus adéquate à leur esthétique artistique¹⁶.

Dans cette foule d'admirateurs, George Bernard Shaw fait exception. Il n'aime pas les pièces de Lenormand qui selon lui présentent trop d'imperfections. Les deux auteurs échangent des lettres où domine un ton sarcastique. Shaw enrage après avoir lu les traductions de ses pièces par Lenormand. Les rapports de Lenormand avec *La Nouvelle Revue Française* étaient, comme il le rappelle dans ses *Confessions*, « professionnellement inexistants ». *La N. R. F.* dont la voix avait à l'époque une grande autorité, se réservait le droit d'imposer ses goûts. Il déplorait donc que durant quarante ans de carrière aucun signe d'attention (ignore-t-il ou feint-il d'ignorer l'article favorable de Boissard ?) ne lui ait été accordé par des écrivains qu'il considérait comme les meilleurs de France. Il a souffert de l'indifférence de Claudel et de Gide. Ni Valéry ni Jean-Paul Sartre ne l'ont jamais remarqué. Quand Malraux parle de Lenormand, il ne pense qu'à son activité politique qui rapprochait les deux écrivains. Saint-

¹² H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique* 2, Albin Michel, 1953, p. 282.

¹³ *Ibid.*, p. 279.

¹⁴ Dans une lettre à Lenormand, Jules Romains lui écrit à ce propos : « Je vois à la tête de ça un comité directeur de trois ou quatre ou cinq : vous, moi, peut-être Vildrac et deux 'jeunes', dont Jean-Jacques Bernard, s'il a vos sympathies », *ibid.*, p. 150-151.

¹⁵ Lenormand se rappelle la mise en scène de *L'Amour magicien* par Max Reinhardt à Vienne dans le petit théâtre de la Josephstadtstrasse en 1936.

¹⁶ Pour en savoir plus il est souhaitable de consulter l'excellente étude de Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène (1880-1980)*, P. U. F., 1980.

Exupéry ne s'intéresse à son œuvre que par l'intermédiaire de sa femme. A une reprise des *Ratés*, au Théâtre des Champs-Élysées, Lenormand voit Gide quitter furtivement la salle avant la fin de la pièce. Cette indifférence, douloureusement vécue par le dramaturge, a fait mûrir en lui le complexe de l'exclusion. Il lui a fallu des témoignages d'estime souvent répétés de Jules Romains ou d'Henry de Montherlant pour atténuer son sentiment d'infériorité.

Nous nous limiterons ici à la critique théâtrale et littéraire de son œuvre. Nous allons la diviser en trois périodes. Ces périodes correspondent à peu près à trois phases de l'activité dramatique de Lenormand : 1° 1905-1914, 2° 1918-1939, 3° 1940-1998. Les deux premières englobent bon nombre d'articles et de livres qui commentent « sur le vif » les parutions et les représentations de ses drames. Seul le nom du dramaturge sur l'affiche suffit alors pour faire combler les salles. Au début de sa carrière Lenormand ne sort pas encore formellement des clivages du naturalisme quoique quelques données nouvelles laissent entrevoir la future métamorphose de son œuvre. L'année de la fameuse représentation du *Temps est un songe*¹⁷ au Théâtre du Grand-Guignol (1918) est la date cruciale dans l'œuvre de Lenormand car elle ouvre la deuxième période et marque une nette évolution de ses drames vers un théâtre dit « subjectif ». Entre 1914 et 1918, Lenormand se réfugie, devant les hostilités de la guerre, en Suisse où il écrit des drames nouveaux et fait des remaniements des drames anciens, qui lui ont assuré la rentrée glorieuse sur les scènes de la capitale française. L'année 1922 confirmera sa notoriété avec l'excellente pièce *Le Mangeur de rêves*, montée dans une mise en scène légendaire de Georges Pitoëff à la Comédie des Champs-Élysées. 1924, une autre date importante, révèle une modification de la manière de Lenormand. C'est le moment où l'originalité de son œuvre est attestée par *L'Homme et ses fantômes*, drame porté à la scène du Théâtre National de l'Odéon. Cette pièce est considérée comme la plus novatrice et la plus puissante de toutes les productions du dramaturge. Ces trois pièces, qui dans le Paris des années vingt ont été accueillies comme des spectacles insolites, ont garanti à leur auteur la renommée du dramaturge le plus moderne et le plus recherché par les metteurs en scène de l'époque.

Les années 1939-1940 marquent une interruption. Lenormand cesse d'écrire des pièces et se consacre aux *Confessions d'un auteur dramatique*, ouvrage en deux volumes¹⁸ que certains commentateurs tiennent parfois pour plus important que son œuvre théâtrale. Au cours de cette période, du vivant de Lenormand, les critiques tâchent déjà de présenter son théâtre comme s'il était définitivement clos, comme si l'auteur était mort (il mourra du cancer du foie le 16 février 1951). Dans les années cinquante et soixante on s'intéresse de moins en moins

¹⁷ Lenormand ignorait cette représentation parisienne et ne parlait que de celle de 1919, réalisée à Genève.

¹⁸ Au début des années cinquante il s'est mis à la rédaction d'un troisième volume, mais une brusque maladie l'a arrêté dans son entreprise.

à son théâtre et si son nom revient dans certains travaux sur la dramaturgie en France, on ne parle de lui, le plus souvent, qu'à l'occasion de la description des mises en scène de Pitoëff, de Baty ou de Gémier. Dans les décennies suivantes, outre les études de Jacqueline de Jomaron qui sont d'une qualité toute spéciale, le même genre de critique se perpétue. 1968 est la date qui, d'une certaine façon, clôtura la dernière période, en ouvrant en même temps des perspectives pour de nouvelles recherches. C'est un article de Maurice Gravier sur l'expressionnisme dans le théâtre européen qui réhabilite l'œuvre de Lenormand en rappelant aussi d'autres dramaturges français présumés expressionnistes (Jean-Victor Pellerin, Simon Gantillon)¹⁹.

1. 1905-1914 : l'œuvre de jeunesse

Pendant de longues années précédant la Grande Guerre, la critique épilouait sur « le réveil d'instincts dissolvants » chez les personnages de Lenormand. Sans doute, ce jeune érudit venait-il au théâtre après lecture d'une quantité énorme de livres dévorés dans son studio parisien. Il n'est donc pas surprenant que les critiques ont vu dans sa dramaturgie l'écho de ses lectures récentes de Nietzsche, Poe, Tolstoï et Dostoïevsky. Pour ce qui est du dernier, Lenormand a même collaboré à l'adaptation dramatique de *L'Esprit souterrain*, représenté en 1912 au Grand-Guignol avec Charles Dullin. Bien que ses tout premiers drames n'aient en fait présenté aucune nouveauté, ni formelle, ni thématique, les critiques leur ont réservé un accueil favorable. *Au Désert*, histoire du capitaine Morel qui désobéit aux ordres du Ministre de la guerre l'obligeant à attaquer les indigènes, protestait vivement, selon les critiques, contre le gouvernement français et surtout contre sa politique coloniale. M. Nozière et Robert Catteau signalaient en Lenormand un homme insoumis doté d'une force satirique visant la vie politique. On le saluait comme un dénonciateur des absurdités administratives, mais aussi comme un contestateur des valeurs bourgeoises de la société. Il s'en prenait non moins ouvertement à l'Eglise, sa hiérarchie désuète et la morale qui dégénérait entre les mains du clergé.

Les drames joués au Grand-Guignol attestent une évolution de son théâtre. Lenormand donne libre cours au drame d'épouvante. Yves Florenne insiste sur le fait que c'est Lenormand qui a inventé, bien avant Artaud, le théâtre de la cruauté²⁰. Deux pièces, *La Folie blanche* et *La Grande Mort*, s'inscrivent parfaitement dans l'esthétique du Grand-Guignol, car l'angoisse et l'horreur sont des ingrédients indispensables de ce théâtre. La première pièce s'apparente par

¹⁹ M. Gravier, « L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », *op. cit.*, p. 287-298.

²⁰ Y. Florenne, « Confessions et correspondance dramatiques », *La Table ronde*, 1953, n° 68.

certains traits à la dramaturgie de Maeterlinck. Les héros assistent à l'ascension mortelle de leurs enfants. Le véritable drame se joue hors scène, ce qui renforce l'élément tragique de la pièce. Dans cette œuvre on a vu se réaliser la conception d'un théâtre statique d'où toute action est absente. L'autre drame a eu un succès non moins éclatant. L'histoire de deux colonisateurs anglais dont l'un, de peur d'être contaminé par la peste, tue froidement son compagnon, fascine le public. Henry de Grosse trouvait ce drame le plus réussi²¹. Ce qu'il prisait chez Lenormand c'était l'atmosphère terrifiante d'horreur.

Parmi les pièces dites « grand-guignolesques », c'est *La Folie blanche* qu'Emile Faguet trouvait « digne d'admiration »²². Dans les premières productions, l'horreur se trouvait à l'extérieur des héros, mais avec *Les Possédés* Lenormand a découvert le « diable » en l'homme. Il semble, au prime abord, se complaire dans un climat de pessimisme, mais ses héros, tels le fils de Hasenclever ou le mendiant de Sorge, réclament en extase la liberté absolue pour la nouvelle génération. Ils sont cyniques, sacrifient leurs femmes à leur œuvre. Ils posent des exigences de nature vitaliste. A propos de ces personnages certains critiques parlent de « démons » qui piétinent toutes les valeurs. Ils incarnent les premiers « surhommes » de la dramaturgie française. C'est Henri Debusschère qui représente le mieux ce genre de critique :

Il y a, selon M. Lenormand, des « possédés » de la science et de l'art. Dévorés d'une irrésistible passion, investigatrice ou créatrice, ils n'admettent pas que rien les arrête et, pour réaliser les conceptions de leur génie, se font une morale spéciale, ou plutôt se mettent au-dessus de toutes les morales, foulant aux pieds l'humanité, l'honneur, la justice, méprisant la bonté, repoussant comme d'indignes faiblesses les inspirations du cœur. Ce ne sont plus des hommes, ce sont des monstres, des forces brutales et insensibles, tendues implacablement vers un but unique²³.

Un autre critique écrit ceci à propos des protagonistes des *Possédés* :

Leur inconscience va jusqu'au crime [...] ils sont si bien rabroués que l'infortunée femme du génial Marcel dit avec raison : « si pour créer il faut être monstres, renoncer à l'amour, au devoir, aux sentiments d'humanité, il vaut mieux ne rien créer »²⁴.

C'était la voix de Lenormand, sans aucun doute, qui s'exprimait ainsi dans les tirades de ses héros.

Lenormand devance certains motifs que reprendront les expressionnistes mais, notons-le, ses drames du point de vue formel ne ressemblent nullement à la production allemande. L'extase juvénile du dramaturge prédomine également dans *A l'Ombre du mal* ou *Une Vie secrète* où l'un des thèmes essentiels était le conflit de générations. Il avait aussi le courage d'accepter la sensualité et la libération des sens.

²¹ H. de Grosse, note in : *La Patrie*, 19 avril 1909.

²² E. Faguet, note in : *Journal des Débats*, 1909.

²³ H. Debusschère, « *Les Possédés* au Théâtre des Arts », *La Presse*, 16 avril 1909.

²⁴ « *Les Possédés* », *La Correspondance*, 15 avril 1909 (article anonyme).

Terres chaudes (1912) marque un progrès dans la dramaturgie de Lenormand. L'auteur s'éloigne de plus en plus du « grand-guignolisme » pour scruter les profondeurs de l'âme déchirée. Le comportement de Rougé, administrateur colonial, échappe à toute explication logique. Désorienté par les instincts dissolvants, il considère le mal comme la seule force qui fait tourner le monde et, de ce fait, il inflige des peines aux innocents. Le portrait de cet apôtre du mal, qui ne croit plus à la justice ni à l'humanité, déconcerte le public. La pièce ne ressemble en rien au cycle des « Juvenilia ». Fernand Gregh l'a appelée « drame admirable » qui dépassait largement

le genre Grand-Guignol auquel [il] s'apparente par le sujet colonial et horrible, mais que [Lenormand] élève à l'art par l'adjonction d'une idée particulière... Si l'on voulait lui donner un sous-titre pédant, on pourrait l'appeler *la Réversibilité de l'injustice*²⁵.

2. 1918-1939 : théâtre de la « subjectivité »

Durant cette période, les critiques prennent l'habitude de comparer l'œuvre de Lenormand avec celles d'autres auteurs ou l'apparenter à une nouvelle tendance psychologique ou philosophique (la psychanalyse ou la théorie de la relativité). On voit se dessiner aussi d'autres pistes d'interprétation, dont une nouvelle conception du tragique et du personnage.

Le nom de notre dramaturge est confronté à différents auteurs : Claudel, de Curel, Maeterlinck, Pirandello, Strindberg, Becque et Dostoïevsky, sans oublier Ibsen. Sa dramaturgie révèle aussi des influences qui viennent du côté d'Anton Tchekhov. Mettre Lenormand à côté de Tchekhov ne peut surprendre. Quand on lit les dialogues des *Ratés*, on songe inmanquablement aux blasés de *La Mouette* ou des *Trois Sœurs*. Ce n'est pas uniquement la psychologie des personnages, mais aussi la construction de l'action qui rapprochent ces deux écrivains. Les jours qui passent sont le seul ressort dramatique ; le temps, devenu le personnage principal, comme dans le roman moderne, est une autre conquête du théâtre de Lenormand. Ces réminiscences des auteurs célèbres apparaissent assez souvent dans les articles des années vingt. Alfred Mortier, l'auteur peut-être le plus représentatif de la critique de ce genre, relève des analogies avec Becque, Dostoïevsky et Ibsen :

J'ai nommé tout à l'heure Henry Becque. Lenormand en possède l'âpreté, la cruauté, l'esprit de pitié à la fois tendre et méprisante du genre humain. Il y a aussi en lui du Dostoïevsky, moins la compassion cependant ; mais il en détient le trouble, le don, l'analyse des régions obscures de l'âme humaine. D'Henrik Ibsen Lenormand a le

²⁵ F. Gregh, note in : *Journal de Paris*, 1913 ; date exacte inconnue.

goût des idées, des thèses ou, si l'on préfère, des conflits de conceptions vitales qui donnent tant d'ampleur à ses drames²⁶.

Cette étude ne prétend pas suggérer l'interdépendance entre Lenormand et les dramaturges cités ci-dessus, mais évoquer une filiation possible, une certaine esthétique qui les apparente. On retrouve, en effet, chez Lenormand, la même satire mordante de la société que Becque a dépeinte dans *Les corbeaux* (1882) et *La Parisienne* (1885). Les deux dramaturges mettent à nu la misère de l'existence humaine, regardent à la loupe la fausse moralité de la bourgeoisie détestée. Mentionnant l'auteur de *Crime et Châtiment*, le critique a raison d'écrire que, chez Lenormand, il n'y a pas de « compassion », l'œuvre de l'auteur des *Ratés* étant complètement dépourvue de toute idée religieuse de rachat, omniprésente chez Dostoïevsky. La comparaison entre eux est juste seulement dans la mesure où elle s'arrête au niveau de la présentation de la condition humaine et de la psychologie des protagonistes. Il est vrai aussi que Lenormand rappelle, par plus d'un trait, Ibsen, surtout quand il entraîne le spectateur vers les profondeurs du moi et campe devant lui des personnages inquiétants et ambigus. Marchant sur les pas du dramaturge norvégien, il explore les maladies de la personnalité et les expériences sur l'hypnotisme. Nous remarquons qu'une force inconsciente pousse certains protagonistes de Lenormand comme ceux d'Ibsen à commettre un « meurtre psychique ». Notre auteur mettra ainsi au point le « combat des cerveaux » avant d'arriver à la lutte des sexes. D'autres critiques, Strowski ou Gregh, suivront la même ligne d'interprétation.

2. 1. Lenormand et la psychanalyse

Dans la majorité des études consacrées à la dramaturgie de Lenormand, deux noms reviennent : celui de Freud et celui de Strindberg. Les comptes rendus des pièces de Lenormand réservent à Freud une place toute particulière. Cette approche s'explique par le fait qu'avant la Seconde Guerre mondiale la psychanalyse était en France à l'ordre du jour bien qu'elle n'ait pas joui du même prestige que dans d'autres pays.

Certains critiques anglais des années 1920 voyaient dans le théâtre de Lenormand l'illustration des théories de Freud. Les uns disaient que le dramaturge français était un disciple fidèle de Freud ; d'autres niaient, Lenormand lui-même les aidant, la moindre trace des idées du psychiatre autrichien dans l'œuvre de cet écrivain. Dans quelques-uns de ses articles celui-ci, en effet, a repoussé avec force l'influence du docteur viennois sur son théâtre. La psychanalyse a marqué plusieurs courants artistiques, en particulier le surréalisme et, un peu moins, l'expressionnisme. Elle ouvrait la voie à une nouvelle connaissance de l'homme, différente de la psychologie courante. Il est indiscutable que, dévoilant des

²⁶ A. Mortier, *Quinze ans de théâtre (1917-1932)*, Paris, A. Messein, 1933, p. 95.

pulsions et avant tout celles de la sexualité, Lenormand se révoltait contre la morale bourgeoise et que sa dramaturgie redécouvrait la lutte des différents penchants de l'homme, ce qui se traduisait entre autres par le dédoublement de la personnalité de ses protagonistes. Ces caractéristiques suffisent pour assigner à l'auteur des *Ratés* l'étiquette de l'interprète de la psychanalyse au théâtre.

Il est vrai aussi que les dialogues dans certaines pièces, par exemple dans *Le Mangeur de rêves* et *L'Homme et ses fantômes*, ressemblent à la méthode thérapeutique de Freud. Dans la première, le héros essaye de convaincre la jeune patiente Jeannine de ses instincts meurtriers contre sa mère. Aimerais-elle vraiment son père et rêverait-elle de la mort de sa rivale ? Dans la deuxième pièce, le même analyste interprète les rêves d'un jeune libertin en démasquant devant lui son homosexualité refoulée. Tout porte à croire que Lenormand s'est effectivement inspiré des écrits du fondateur de la psychanalyse. Pourtant, tout au long de sa vie, il niait cette dette. Lors de sa visite à Vienne, il a eu l'occasion de rencontrer le psychiatre qui lui a témoigné toute sa sympathie. En effet, la pièce que Freud aimait le plus, *Le Mangeur de rêves*, était considérée par la critique comme la plus psychanalytique de toutes²⁷.

En 1926, Daniel-Rops écrivait dans *La Revue Européenne* :

ce qui fait le mérite d'un Lenormand, ce n'est pas tant d'avoir eu vent du freudisme à une époque où la France l'ignorait, que d'avoir su choisir dans cette théorie si vaste ce qui convenait à son miel et d'avoir travaillé à résoudre les problèmes mystérieux de l'âme²⁸.

Mais, un an plus tard, John Palmer, dans son *Lenormand and the Play of Psycho-analysis*, défendait la thèse, comme c'était le cas de presque toute la critique britannique, que le théâtre de Lenormand n'était qu'une simple illustration des théories de Freud : « Vous ne trouvez rien dans les pièces de M. Lenormand que vous n'avez déjà trouvé dans les œuvres de Miers et du docteur Freud et de ses successeurs »²⁹. Un autre critique anglais affirmait que le dramaturge était probablement le seul auteur qui ait basé son œuvre, d'une manière si évidente, sur le complexe freudien. Pour confirmer son point de vue, le critique part à la recherche des filiations entre les drames de Lenormand et les écrivains

²⁷ Lenormand était allé lui porter, de la part d'un des disciples de Freud, une boîte de chocolats. C'est ainsi qu'il décrit dans ses *Confessions* la rencontre avec l'auteur de l'*Interprétation des rêves* : « C'était la première fois que je me trouvais en face de lui et je ne pénétrais pas sans angoisse dans son cabinet de la Gotthard Strasse, qui ressemblait à n'importe quel cabinet de consultation d'un professeur d'université. Freud était alors atteint d'un cancer à la langue et ne s'exprimait qu'avec difficulté (cela se passait plusieurs années après la création du *Mangeur de rêves*). Il me dit simplement : C'est une pièce... hum... oh, très spirituelle ! Nous rîmes tous les deux et la glace fut rompue », H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 270.

²⁸ Daniel-Rops, « L'utilisation littéraire du Freudisme. H.-R. Lenormand », *La Revue Européenne*, Éditions « Le Sagittaire », 1^{er} juillet 1926, p. 54.

²⁹ J. L. Palmer, *Studies in the Contemporary Theatre*, London, Martin Secher, 1927, p. 66.

italiens et russes. Il décrète que notre dramaturge est le pendant français des auteurs qui ont révolutionné le théâtre européen. Il pense, avant tout, à Evreinoff en Russie et aux trois Luigi en Italie, Pirandello, Antonelli et Chiarelli, qui tous ont abordé le problème de l'homme confronté avec son psychisme fissuré³⁰.

Edmond Sée, lui, refuse de croire à l'influence de Freud sur Lenormand :

On a beaucoup parlé de Freud à propos du théâtre de H.-R. Lenormand. On verra qu'il ignore tout du célèbre psychiatre viennois qu'il fut, dans *Le Mangeur de rêves*, par exemple, un précurseur et un vulgarisateur inconscient, intuitif, d'une doctrine depuis si répandue³¹.

André Lang a publié une lettre d'André Gide³² dans laquelle l'auteur des *Caves du Vatican* proteste contre l'assimilation que Lenormand essaie de faire de ses pensées avec les théories freudiennes. Daniel-Rops, dans son article cité, évoquait les avantages que la méthode psychanalytique pouvait apporter au théâtre :

le freudisme fournira la matière même de l'étude littéraire, mais d'autre part offrira, à ceux qui sauront l'utiliser, un moyen de pénétrer dans les âmes, plus tard, beaucoup plus tard, l'action du psychanalyste finira peut-être par modifier la conception que l'homme a de lui-même (déjà une telle transformation peut être distinguée dans *L'Homme et ses fantômes* de Lenormand) et deviendra un système psychologique, métaphysique même³³.

La même approche qui tente d'expliquer la production de Lenormand dans la perspective de la psychanalyse est celle de P. Milléquant qui écrit que « celui dont l'œuvre est la plus imprégnée de freudisme, est H.-R. Lenormand »³⁴, sans pour autant la soumettre à un examen approfondi. François Porché nuance ses assertions :

On va répétant que la caractéristique de M. Lenormand c'est qu'il a transporté le freudisme à la scène. Lenormand en littérature et Freud en psychologie creusaient le même terrain. Il n'est pas surprenant que leurs galeries soient parallèles, et que, d'aventure, un coup de pic, donné par l'un ou par l'autre dans l'obscur cloison les

³⁰ « One of his plays, *Le Mangeur de rêves*, written in the first flush of his discovery of Dr Freud, is the only one that is based almost entirely on a Freudian complex ; but even in this play the author is presenting characters whom he had observed independently, and the doctrine of the man of science has been imaginatively absorbed by the artist » ; plus loin le critique affirmait que « one of the most vivid expressions of the contemporary dramatic movement which in Russia is represented by M. Evreinoff and in Italy by the three Luigis – M. Luigi Pirandello, M. Luigi Antonelli, and M. Luigi Chiarelli. The theme is not man in society but man confronted with the mystery of himself », « M. Lenormand's Plays », *The Times*, Literary Supplement, 27 avril 1928.

³¹ E. Sée, « Les Nouveaux Dramaturges. Henri-René Lenormand », *La Revue Politique et Littéraire*, 21 avril 1928, p. 232-234.

³² A. Lang, *Voyage en zigzags dans la République des Lettres*, Paris, Plon, 1922.

³³ Daniel-Rops, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, Éditions des Cahiers Libres, 1926, p. 100.

³⁴ P. Milléquant, *Tableau de la littérature française du romantisme à nos jours*, Berlin-Schöneberg, 1935, cité par J. Küppers, *Henri René Lenormand und seine Dramen*, Würzburg, 1938, p. 12.

ait maintes fois réunis. Au surplus Freud est un clinicien, Lenormand, un dramaturge³⁵.

Le courriériste de *La Chronique des Lettres Françaises*, sans nier l'influence de Freud sur certaines pièces de Lenormand (*Le Simoun* et *Le Mangeur de rêves*, par exemple), rappelle que le dramaturge n'a lu l'*Introduction à la Psychanalyse* qu'en 1917-1918 (dans une traduction anglaise), c'est-à-dire à l'époque où la plupart de ses pièces étaient déjà écrites, mais il aperçoit immédiatement « les possibilités dramatiques des cas de psychanalyse d'autant plus qu'il [Lenormand] avait déjà limité son propre champ dramatique à l'action intérieure et surtout semi- ou subconsciente »³⁶. Cette potentialité a été aussi mise en relief par un critique sud-américain, José A. Oria³⁷.

Dans la *Revue Bleue* on a pu lire ceci : « on sait le goût de l'auteur du *Simoun* pour l'inceste : il a donc frémi de joie en découvrant les hypothèses de l'Autrichien, qui lui sont aussitôt apparues comme des certitudes. Et il a écrit *Le Mangeur de rêves* »³⁸. Edmond Sée et Giacomo Antonini mettent fin à ces débats sur la question qui divisait la critique. Le premier, on vient de le voir, constate que Lenormand est tout simplement un propagateur inconscient de la méthode psychanalytique dans le théâtre, tandis que l'autre pense que le dramaturge ne connaît que superficiellement les théories du psychiatre viennois³⁹. Lenormand use de la technique psychanalytique après avoir pris connaissance des drames de Strindberg qui ont joué un rôle déterminant dans la formation artistique de l'auteur des *Ratés* et qui l'ont amené à désagréger le « caractère » prétendument fixe des personnages, et ceci indépendamment de Freud. Certaines affirmations critiques visant à confronter l'œuvre dramatique avec la psychanalyse ont pourtant donné les moyens d'éclairer les rapports psychologiques entre les protagonistes ainsi que d'étudier les relations entre l'auteur et son œuvre.

La psychanalyse a également rendu possible l'approche d'une nouvelle conception du tragique dans les drames de Lenormand. Les critiques de l'époque la relèvent, en effet, de plus en plus volontiers. On doit à cet artiste la restitution de la tragédie antique sous une forme modernisée. Pourtant, nous n'assistons pas ici à l'ancienne vision tragique dans laquelle les forces fatales, situées à l'extérieur de la victime, en venaient à détruire celle-ci ; la destruction se prépare au fond de leur subconscient. On a coutume de parler, à ce propos, de la tragédie « interne », nettement opposée à la tragédie « externe » qu'a connue la Grèce antique. Lenormand a effectivement campé des personnages dévorés par les instincts les plus

³⁵ F. Porché, note in : *La Ravue de Paris*, 1931.

³⁶ A.-J. Dickman, « Le Mal, force dramatique chez M. Lenormand », *The Romanic Review*, 1928, vol. 19, n° 3.

³⁷ J. A. Oria, *El Teatro de Lenormand, antes de la influencia de Freud*, Buenos Aires, 1935.

³⁸ G. Rageot, note in : *Revue Bleue*, 1922.

³⁹ « Lenormand, come già altri poeti d'oggi, ha percorso senza conoscerle scientificamente le teorie dello psichiatra viennese » ; G. Antonini, *Il Teatro contemporaneo in Francia*, op. cit., p. 215.

obscurs qui les mènent à la déchéance imminente. C'est cette fatalité interne qui détermine toutes leurs actions. Parallèlement à Freud, Lenormand découvre les impulsions secrètes qui travaillent les névrosés et en font des cibles faciles pour leur libido inconsciente. Nous retrouvons ce genre de critique dans la presse britannique⁴⁰. On évoque à ce propos l'importance du climat dans le déchaînement des instincts fatals. Dans les pièces de l'auteur français, affirme un des critiques, le vrai drame est

provoqué, certes, par les événements extérieurs, mais dans la mesure où ceux-ci sont inévitables ; c'est l'âme de l'homme et la fatalité de son destin qui sont le véritable drame. De même, l'événement n'a d'autre pouvoir que de révéler et déchaîner les forces qu'on avait peut-être ignorées jusque là. Tout le théâtre de Lenormand est dans cette révélation qui va chercher l'être humain au delà de ses apparences immédiates⁴¹.

En abordant le problème du tragique, la critique accentue la particularité du « réalisme nouveau » dans les drames de Lenormand, qui échappe aux formules du théâtre naturaliste dont les avatars se faisaient encore voir sur les scènes parisiennes. Le changement de conception psychologique des personnages a inévitablement dû induire une nouvelle idée de la représentation du monde extérieur. Lenormand fait voir les objets de la vie quotidienne, mais transfigurés par le moi intérieur du protagoniste. Antoine lui-même se rendait compte de l'originalité de l'écrivain :

L'auteur du *Temps est un songe* a apporté dans le théâtre contemporain un accent qui lui est propre, après l'observation en pleine clarté des réalistes, il a le premier, avec Maeterlinck, travaillé en profondeur, scruté le mystère de la marionnette dramatique. Les problèmes du temps et de la mort l'ont tenu angoissé et son grand talent est d'avoir réussi à extérioriser les secrets les plus insaisissables des âmes⁴².

Claude Berton remarque, d'autre part, le caractère insolite du réalisme de Lenormand, ce réalisme qui était le point fort de toute sa dramaturgie :

Le style de Lenormand, une surface de vérité et de logique, des personnages curieux mais qui n'ont rien d'abstrait et derrière cette façade qui rassure la raison, l'apparition de l'être intérieur mû par ses désirs, ses souvenirs, son hérédité, les voix lointaines de la nature. [...] Ce réalisme, Lenormand, ne nous fait voir la brute que comme un fantôme surgissant du fond de notre inconscient où nous puisons l'inspiration de

⁴⁰ « M. Lenormand presents the tragic aspect of the problem of personality, and he brings back to the theatre tragedy in its most ancient form. Here again are the forces that destroyed Œdipus and doomed Hippolytus. The classical conceptions have assumed a modern shape, but they are essentially the same. [...] In place of the destiny which in Greek tragedies is external to its victims we have the forces no less mysterious and inexorable, which lurk below the threshold of the conscious life of the victim. A modern audience may get from a play like *Le Mangeur de rêves* or *L'Amour magicien* the same tragic purgation which the Athenian obtained from the Œdipus Rex or the Hippolytus. Only the language is different » ; « M. Lenormand's Plays », *op. cit.*

⁴¹ R. Cogniat, « Gaston Baty et la mise en scène sentimentale », *Spectateur*, février 1933.

⁴² A. Antoine, note in : *L'Information*, 29 novembre 1926.

beaucoup de fautes et de quelques héroïsmes. [...] Ses héros, le rideau tombé, ne nous sont pas complètement connus⁴³.

Nous remarquons alors comment Lenormand, tout en restant attaché au réalisme, du moins en apparence, lui tourne aussitôt le dos pour privilégier à l'instar des symbolistes la recherche spirituelle qui rompt ses fers matérialistes. En d'autres mots, ce n'est plus l'écorce des choses qui intéresse l'auteur, mais tout ce qui est suspendu et invisible derrière elle. Ce n'est plus le corps, pour reprendre des termes expressionnistes, mais l'âme qui entre en jeu.

2. 2. Eugène O'Neill

C'est précisément cette insondable âme des héros de Lenormand qui a fasciné les critiques aux Etats-Unis⁴⁴. Deux de ses drames ont été présentés au public américain dans le Theatre Guild new-yorkais, berceau de l'avant-garde et de l'expressionnisme américains. Ce sont, en particulier, *Les Ratés* qui ont connu un beau succès⁴⁵. A l'occasion de cette première représentation américaine, Lenormand a été comparé à Eugène O'Neill. Certains critiques allaient jusqu'à souligner les similitudes des profils des deux dramaturges⁴⁶. Outre les ressemblances de physionomie, on a évoqué le même style dramatique dont se servent les deux auteurs. On a pu relever aussi quelques thèmes et motifs expressionnistes qui leur sont propres. La conception dramatique d'O'Neill repose sur la tension entre des personnages antagonistes, la même que l'on détecte dans le théâtre de Lenormand. Leur œuvre étant saturée d'éléments pris à leur vie, les deux dramaturges s'inscrivent dans la catégorie des auteurs autobiographiques. N'ayant trouvé aucun appui dans la réalité extérieure, ils se penchent sur leur expérience intérieure. De là vient la déformation du monde extérieur criblé par la conscience du héros. Cette irradiation du moi, trait distinctif de l'expressionnisme dramatique, permet à O'Neill, dans *L'Empereur Jones*, d'introduire des spectres qui sont les projections psychiques d'un géant noir. Le protagoniste a des visions. Les fantômes de ses victimes surgissent devant lui en pleine forêt qui symbolise l'obscurité de son esprit. « Les Petites Craintes Informes » poursuivent impitoyablement le Noir qui au cours de huit tableaux se transforme de l'empereur en une bête traquée. « Tout ça, ça n'existe que dans ton crâne »⁴⁷, se dira l'empereur Jones, victime de ses hallucinations. Cette technique expressionniste est adoptée également dans les « drames mystiques » de Lenormand où les personnages secondaires tiennent souvent le rôle de différentes instances du

⁴³ C. Berton, *Les Nouvelles Littéraires*, 27 juin 1925, extrait cité dans *Masques*, 1926, 3^e cahier.

⁴⁴ Aux Etats-Unis le nom de Lenormand figure dans tous les manuels de littérature française.

⁴⁵ J. Corbin, « *The Failures*, a play in 14 scenes from the French of H. R. Lenormand, translated by W. Katzin », *The New York Times*, 23 novembre, 1923.

⁴⁶ G. Middleton, note in : *The New York Times*, 18 novembre 1923.

⁴⁷ E. O'Neill, *L'Empereur Jones*, Stock, 1945, p. 87.

psychisme du héros autour duquel s'organise toute l'action. Dans *Le Singe velu* Lenormand redécouvre, en plus du langage rude, la même symbolique qui l'a poussé quelques années auparavant à utiliser des masques dans la scène finale de *L'Homme et ses fantômes* où les victimes de Don Juan prennent forme des justiciers venus d'un au-delà. Les deux dramaturges, chacun de son côté, mettent au point l'ambiguïté des relations humaines, surtout la lutte des sexes qui les amène à une attitude de misogynie accrue. En décrivant l'abîme qui sépare l'individu de la société, ils reprennent le thème de l'aliénation et montrent ainsi le chaos des rapports entre les hommes. Ces deux dramaturgies représentent à des degrés différents un « expressionnisme personnel ». Les auteurs procèdent par le gommage de l'individualité en proposant la typification des personnages.

A l'instar de Strindberg, ils choisissent le motif du chemin où nous assistons au « parcours intérieur » du héros. Au développement de son état d'esprit s'ajoute la symbolique, autre élément dramatique qui sert à créer l'atmosphère insolite de la pièce. Lenormand estimait l'œuvre de l'auteur du *Roi Brown* (c'est *Ah, Wilderness !* où O'Neill défoule ses secrets les plus intimes, qui l'a le plus fasciné). Il admirait la figure de Richard Miller, autoportrait du jeune O'Neill, qui par ses propos incendiaires rappelle les premiers rebelles de son propre théâtre. En revanche, on ne sait point si l'Américain a aimé les drames de Lenormand. Ce qui est sûr, c'est qu'il a assisté aux représentations de quelques pièces de l'auteur français alors que celui-ci était en visite à New York, mais il ne s'est jamais prononcé publiquement sur l'œuvre de son confrère. Aussi *The New York Times* informait-il ses lecteurs sur un projet de Lenormand voulant écrire une pièce exclusivement pour Josephine Baker qui a failli être sa muse ; mais cette intention est restée, semble-t-il, sans lendemain⁴⁸. Lenormand quittait les États-Unis entouré d'hommages, comme un auteur du « théâtre de l'inquiétude ».

2. 3. « Le théâtre de l'inquiétude »

La psychanalyse, le tragique, le « nouveau réalisme », évoqués à propos de l'œuvre de Lenormand, ont permis aux critiques de dresser un portrait « pathologique » du personnage. Nous pouvons reprendre ici le mot de l'*Illustration* qui est en accord avec la critique américaine : « Le théâtre de M. H. L. [sic] Lenormand est celui de l'inquiétude et du mystère »⁴⁹. Antonini s'exprime de la même manière : « [Lenormand] ha sentito lo spirito del suo tempo, ha compreso l'intimo travaglio dell' anima contemporanea »⁵⁰. *Le Crapouillot* nous apprend que le dramaturge présente « des personnages dont la raison, les instincts et les sentiments se heurtent, des inquiets que tourmente un continuel désir de comprendre

⁴⁸ Note in : « M. Lenormand stops over », *The New York Times*, 3 juin 1934.

⁴⁹ Note in : *L'Illustration*, 11 décembre 1926.

⁵⁰ G. Antonini, *Il Teatro contemporaneo in Francia*, op. cit., p. 215.

le sens profond de la vie »⁵¹. En disant que Lenormand était « un précieux témoin de la mentalité de l'inquiétude », celle même qui est à l'origine de toute son œuvre, Daniel-Rops résumait probablement le mieux la nouvelle conception psychologique des protagonistes de l'écrivain. L'auteur du *Mangeur de Rêves* a créé le « type de l'inquiet » qui cherche un apaisement dans le monde irréel de son psychisme tourmenté ; mais, au cours de cette quête d'un certain au-delà, il ne trouve jamais aucune évidence, puisqu'il « sait d'avance que tout but est méprisable et tout effort, inutile ». Même « dans le domaine de la morale il n'y a aucune certitude ; le monstre caché au cœur de chaque être humain surgit à la surface avec la plus grande facilité, et plus fréquemment qu'on a coutume de penser ». L'inquiet ne trouve rien de stable et « est amené à examiner avec un sens critique exagéré des arguments qu'un homme très cohérent tient pour vrais, sans discussion »⁵².

Benjamin Crémieux de *La Nouvelle Revue Française* repère les mots clefs du théâtre de Lenormand. Il parle de « refus de la vie », de « volonté d'évasion », d'« angoisse », de « doute », d'« esprit d'inquiétude et de révolte » ; et, enfin, la critique résume cette dramaturgie en y voyant l'expression d'un « nouveau mal du siècle »⁵³.

Les polémiques de presse et les demandes d'explication exaspèrent notre écrivain. Il craint de paraître prétentieux ou ridicule, s'il avouait tout simplement qu'il ne savait pourquoi ni comment il écrivait ses drames. Toutes les classifications, les étiquettes, les « exposés doctrinaires », pense-t-il, ne mènent à rien d'autre qu'à assurer la vie des critiques. Lenormand se plaint de s'être laissé accrocher dans le dos l'étiquette du « dramaturge de l'inconscient ». Il écrit même qu'il a honte quand on le classe dans « Le Théâtre de l'Inquiétude ». En analysant les personnages des drames de Lenormand, les critiques les plus clairvoyants, ceux qui ne s'inspiraient pas aveuglément de la psychanalyse, ont vite compris que le portrait de l'inquiet correspondait parfaitement à Lenormand. Il disait explicitement que l'art dramatique lui permettait de s'auto-analyser, qu'il était une forme de thérapie (quelques décennies plus tard Genet allait avancer la même idée). Daniel-Rops ne se trompe pas quand il déclare que ses héros sont les doubles de l'auteur : « M. Lenormand est lui aussi [...] un inquiet que tourmentent jusqu'à l'angoisse les mystères de l'âme humaine, et surtout de la sienne propre » ; et, plus loin, il ajoute : « sur ces héros pèse de tout son poids une terrible masse d'inconnu : impression caractéristique de l'inquiétude, et même de la névrose d'angoisse, forme insane et exagérée de l'inquiétude. Ce caractère [...] est celui de M. Lenormand [...] ; on le dévoile par l'étude de ses œuvres ». Le même critique parle *implicite* du « dédoublement du double » quand il écrit à

⁵¹ Note in : *Le Crapouillot*, 1^{er} juin 1920.

⁵² Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 39-48.

⁵³ B. Crémieux, « Un [sic] Lâche », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1926, et « *Arden de Feversham* », *Lumière*, 21 octobre 1938.

propos de la vie du dramaturge : « Un inquiet ne se contente pas longtemps du spectacle extérieur ; il cherche vite à aller plus profond, c'est-à-dire en lui-même »⁵⁴. L'écrivain exorcise ses démons en les dépeignant. En 1929 J.-P. Bichet analyse les héros de Lenormand du point de vue d'un psychiatre dans un ouvrage intéressant, *Etudes sur l'anxiété dans le théâtre français contemporain*⁵⁵. Tout d'abord, il déclare que son époque est marquée par le syndrome clinique de l'inquiétude. Cela n'étonne donc personne que les inquiets « envahissent » la littérature. La névrose d'angoisse garde, selon lui, la première place dans l'œuvre de Lenormand, mais en tant que médecin il précise que ce sont plutôt des cas d'anxiété que le dramaturge décrit. Cet état affectif, peu intellectuel, est celui dans lequel la raison n'intervient pas tandis que l'inquiétude est une réaction logique de l'individu. En pensant aux désordres physiques et psychiques des anxieux, on remarque que les personnages de l'écrivain correspondent bien à la description clinique. On voit chez eux des troubles moteurs : tremblements, altération de la parole, vertige, spasmes, mais aussi, parmi les troubles psychiques : insécurité, doute, irrésolution, émotion dépressive, appréhension du malheur, défiance de l'avenir. Le psychiatre cite Pierre Brissou (la citation étant tirée du contexte, le lecteur ne sait pas que Brissou n'aimait pas les héros de Lenormand) : « nous avons toujours devant nous des êtres en convulsion intellectuelle dont l'état semble presque morbide »⁵⁶. Il examine *Le Lâche* comme exemple de l'anxiété. La pièce présente un artiste qui, par crainte d'être envoyé au front, s'est caché parmi les tuberculeux en Suisse. Il sera démasqué et ce choc « fera éclater chez lui l'anxiété ». Ces lignes paraîtront encore plus importantes si l'on se souvient que Lenormand a été élevé dans la peur des accidents et des maladies « ce qui favorise sa prédisposition à l'anxiété »⁵⁷. D'autres critiques ont très vite remarqué cette nouvelle conception du personnage pathologique. Lenormand

fut un porte-flambeau, car il fut parmi les premiers dramaturges européens à faire preuve d'une sensibilité dans cette nouvelle direction de la psychologie. Le trait qui forme la base de toute l'œuvre de Lenormand est cette feuille sans relâche dans les profondeurs inconscientes de l'esprit humain, dans les forces et les instincts cachés de l'humanité⁵⁸.

⁵⁴ Daniel-Rops, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 37.

⁵⁵ J.-P. Bichet, *Etude sur l'anxiété dans le théâtre français contemporain*, Amédée Legrand, 1929. Outre les pièces de Lenormand, Bichet analyse également des cas d'anxiété chez Crommelynck, *Le Cocu magnifique* ; Sacha Guitry, *Le Veilleur de nuit* ; Henry Bernstein, *La Galerie des Glaces*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁸ E. T. Sheffer, « Lenormand as a Student of Personality », *The French Review*, novembre 1933, vol. 7, p. 50-57.

2. 4. Küppers

Le livre de Joseph Küppers, *Henri René Lenormand und seine Dramen* (1938), tente de présenter l'essence de l'œuvre du dramaturge. L'intérêt du livre réside dans la très riche bibliographie.

Küppers réserve une large place à l'étude des sources et des influences examinées par ses prédécesseurs. Il souligne l'importance d'Edgar Poe, de François de Curel et de Calderón dans la genèse de ce « théâtre de l'inquiétude ». Pour parler du poète américain il se réfère à l'ouvrage de Lemonnier, *Edgar Poe et les poètes français*, publié en 1934. Lenormand n'a d'ailleurs jamais caché l'emprise de l'auteur de *Lygèia* sur ses drames. Ses héros se meuvent dans des régions « où Poe avait été, vingt ans auparavant, [son] guide ». François de Curel a également marqué sa jeunesse. Les critiques français voulaient voir en lui le maître à penser de Lenormand. Il est vrai que la *Nouvelle Idole* et *La Fille sauvage* ont charmé le jeune dramaturge, mais là s'arrête toute filiation. En dehors de ces deux pièces, Lenormand refuse toute autre influence de l'auteur de *La danse devant le miroir* sur sa dramaturgie. Quant aux autres inspirations, le critique insiste sur le théâtre élisabéthain, et en particulier sur Marlowe. Il découvre aussi les échos de *La Vida es Sueño* de Calderón dans la nouvelle conception du temps que révèle le fameux drame *Le Temps est un songe*. Küppers remarque très justement que tous les -ismes qu'a connus le début du XX^e siècle trouvent leur expression dans la dramaturgie de Lenormand. Il distingue des éléments néo-romantiques qui se manifestent surtout dans les thèmes et la construction dramatique ; Lenormand serait un chantre du néo-romantisme⁵⁹, foncièrement mystérieux. D'autre part, l'aspect symbolique de ses œuvres proviendrait en ligne droite du symbolisme français. L'action de certains drames se construit autour d'un mystère, frôle le mysticisme et l'occultisme. La thématique ésotérique et l'angoisse prouvent l'appartenance de cette œuvre à la tradition du XIX^e siècle. Küppers parle de ses personnages intérieurement déchirés, marionnettes qui n'ont rien sur quoi s'appuyer dans un monde qui leur est hostile. Si le dialogue n'était pas alourdi par des excès d'intellectualisme, aujourd'hui nous serions en mesure de dire que ces « misérables » anticipent d'une certaine manière les « clowns » du théâtre de l'Absurde⁶⁰.

⁵⁹ « Lenormand ist ein Dichter der Neuromantik » ; J. Küppers, *Henri-René Lenormand und seine Dramen*, op. cit., p. 100.

⁶⁰ C'est ce que Küppers semble lui aussi annoncer : « Der Dramatiker einer tollen, überhasteten, ziel – und haltlos dahinjagenden Epoche hat sich in seinem Werke die innere Not und Unrast seines eigenen Wesens vom Herzen scheiben wollen », *ibid.*, p. 90.

3. 1940-1998 : du rejet à l'oubli

Après la libération, accusé d'avoir collaboré avec l'occupant allemand, Lenormand disparaît complètement des scènes françaises. Il se consacre corps et âme à la propagation de la littérature française (il voyage aux Etats-Unis pour participer aux colloques sur le théâtre) et il se met à écrire ses *Confessions d'un auteur dramatique* qui, selon Yves Florenne⁶¹ présentent pour les chercheurs la même importance que les *Journaux* d'André Gide ou les *Confessions* de J.-J. Rousseau. Béatrix Dussane, grande actrice et auteur du *Comédien sans paradoxe*, considère cet ouvrage comme inestimable pour la postérité, comme un document précieux qui décrit une période à jamais finie⁶². Dans ses *Confessions*, Lenormand essaie d'expliquer ses drames et de présenter son époque, mais le public ne se passionne plus pour ses héros déchirés. Ils semblent artificiels après l'expérience des camps de concentration. Les remarques de Jacques Carat contenues dans les *Mémoires et chroniques* caractérisent bien le déclin inévitable de la dramaturgie de Lenormand :

Un injuste silence s'est fait depuis la libération sur le nom de H.-R. Lenormand et sur son œuvre dramatique, qui est originale et forte, et dont quatre pièces inédites n'ont pas encore trouvé de scènes disponibles. La discrétion de l'auteur y est peut-être pour quelque chose. Sans doute aussi faut-il voir là l'effet de l'incertitude de sa position pendant l'occupation ; mais comme à ma connaissance il n'a rien de grave à se reprocher, je croirais plutôt que cette cause n'a fait que renforcer le phénomène classique de détachement des nouvelles générations à l'égard des auteurs arrivant au seuil de la vieillesse... Et ceci d'autant plus que les préoccupations nouvelles dont témoignent ses pièces à leur création, et qui ne les firent pas toujours accueillir sans résistance, peuvent sembler à d'aucuns dépassées, au moins dans la forme dramatique qui leur a été donnée. Le premier intérêt de ces *Confessions d'un auteur dramatique* est de nous plonger dans le passionnant mystère de la création littéraire. Le livre constitue en outre une précieuse source de renseignements sur la société artistique française depuis plus d'un demi-siècle⁶³.

Juste après la mort du dramaturge Robert Kemp écrit avec perspicacité sur les colonnes du *Monde* que

l'irruption de Pirandello a gêné son essor. Et puis toutes les recherches de Salacrou, d'Anouilh, qui mieux que lui ont séduit le public ou qui trouvèrent un public mieux préparé, firent de cet inventeur un attardé. Il le sentit ; et... perdit un peu courage⁶⁴.

Mais la même année, Gabriel Marcel souligne, dans l'*Opéra*, l'importance de la contribution que Lenormand a apportée au théâtre français d'entre les deux

⁶¹ Y. Florenne, « Confessions et correspondance dramatiques », *op. cit.*, p. 141.

⁶² B. Dussane, « Les Confessions d'un auteur dramatique par H.-R. Lenormand », *Mercure de France*, 1949, n° 307, cité par R. E. Jones, *H.-R. Lenormand, op. cit.*, p. 181-182.

⁶³ J. Carat, « Confessions d'un auteur dramatique. H.-R. Lenormand », *Mémoires et chroniques*, Monaco, novembre 1949, p. 92-94.

⁶⁴ R. Kemp, « H.-R. Lenormand est mort », *Le Monde*, 18 février 1951.

guerres. Le philosophe français parle de l'originalité de ce théâtre dans lequel, à part les influences maléfiques que la nature exerce sur les héros, l'auteur du *Mangeur de rêves* a incorporé aussi « l'espèce de complicité secrète de l'homme avec ce qui le détruit »⁶⁵.

Contrairement aux critiques français, les historiens anglo-saxons reviennent plus souvent à l'œuvre de l'auteur des *Ratés*⁶⁶. Allardyce Nicoll place Lenormand parmi les écrivains qui créaient sous l'emprise de la psychanalyse. Les pièces qui semblent appliquer la méthode freudienne permettent au critique de rapprocher le théâtre de Lenormand des productions de Michel de Ghelderode et de Stève Passer⁶⁷. Il voit également une similitude avec Paul Raynal, surtout dans les drames qui comportent des traces de symbolisme (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, 1924 ; *Au soleil de l'instinct*, 1932). Le critique anglais n'a pas tort quand il dit que Lenormand a devancé Priestley en introduisant la notion de « continuum du temps ». *Le Temps est un songe*, écrit un an après la Grande Guerre, brise l'enchaînement logique du temps. L'action se déroule en effet à rebours, en commençant par la scène finale, le suicide du héros. John Boynton Priestley reprend les mêmes expérimentations sur le temps à partir des années trente (*Time and the Conways*, 1937)⁶⁸.

La critique américaine cherche surtout des réminiscences littéraires et philosophiques. Dans *Le Temps est un songe*, l'une des pièces les plus aimées outre-Atlantique, on voit l'illustration de certaines idées philosophiques largement discutées à l'époque, mais aussi l'anticipation de nouvelles formes romanesques. On cite, outre Bergson, les noms de Proust, de Joyce et de Virginia Woolf. Il est indéniable qu'introduisant dans certains de ses drames la technique du rêve, Lenormand privilégiait le monologue intérieur au détriment de l'action au sens traditionnel du terme. Ce procédé, pratiqué par Strindberg, trouvera sa pleine expression dans le roman. Robert Emmet Jones ne doute pas que Lenormand est beaucoup plus proche de Proust que l'on n'y croit, surtout en ce qui concerne de la conception du temps. Le critique américain remarque que Lenormand adopte dans ses drames la technique romanesque de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*. Le dramaturge français brise en effet l'enchaînement logique du dialogue en proposant des monologues parallèles. Le temps atomisé met à mal la cohérence de l'intrigue. Le passé, le présent et le futur s'enchevêtrent résolument en donnant l'impression de chaos⁶⁹. Les conceptions de Lenormand tou-

⁶⁵ G. Marcel, « Le théâtre de H.-R. Lenormand », *Opéra*, 21 février 1951.

⁶⁶ R. Posen dans « Aspects of the work of Henri-René Lenormand. Part I » (*Nottingham French Studies*, 1967, vol. 6.1) donne nombre d'informations biographiques importantes qui explicitent certains aspects de ses drames. Dans la deuxième partie (parue en 1968) il reprend ce que les autres ont écrit avant lui : les aberrations psychologiques des héros, l'importance du climat sur leur comportement dans lequel l'auteur voit aussi l'intervention des forces surnaturelles.

⁶⁷ A. Nicoll, *World drama from Aeschylus to Anouilh*, op. cit., p. 262-263.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁹ R. E. Jones, *H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 10.

chant le temps seront explicitées par les critiques des années cinquante et soixante, et spécialement par les phénoménologues et les structuralistes. La dramaturgie de Lenormand peut être étudiée dans la perspective de la phénoménologie qui rejette la psychologie descriptive. En effet, le dramaturge tournant le dos au « temps réel » renonce aussi à une psychologie réaliste. Ses personnages, dont les contours sociaux sont presque inexistants, réagissent souvent sans motivation. Il n'y a pas d'action proprement dite. Ses drames ne sont que l'enregistrement d'une simple succession de mouvements, de situations ou de processus qui échappent à toute explication rationnelle. Il est difficile de démêler l'écheveau de l'intrigue, et très souvent la réalité frôle le rêve. Jones reconnaît également la dette que Lenormand contracte à Shakespeare, surtout dans la construction psychologique des protagonistes. Toujours à propos du *Temps est un songe*, il décrit ainsi Nico, personnage neurasthénique qui lui rappelle Hamlet :

D'une certaine manière il est le reflet pâle du Hamlet du vingtième siècle quand il affronte plusieurs problèmes auxquels est sujet le grand caractère shakespearien. La preuve que Lenormand pensa à Hamlet⁷⁰ en créant le caractère de Nico est visible dans la référence que Nico fait au grand soliloque *To be or not to be*⁷¹.

Avant la publication de son livre sur le théâtre de Lenormand, le chercheur américain a donné deux études qui redécouvrent l'œuvre du Français au public outre-Atlantique. « Desire and death in the plays of Lenormand » examine deux aspects fondamentaux de son théâtre : les désirs obscurs et destructeurs des héros ainsi que la mort qui traverse obsessionnellement tous ses drames⁷². La représentation de l'envie de tuer ce qu'on aime, qu'on retrouve dans certaines pièces de Lenormand (par exemple *Les Ratés*), a amené le critique à mettre l'auteur français à côté d'Oscar Wilde. Dans la volonté de souiller l'amour, le commentateur distingue les traces du marquis de Sade. Le chapitre « The Lower Depths » de son *Alienated Hero in Modern French Drama* est une étude sur la solitude et le mal dans le théâtre de Lenormand⁷³. Il confronte l'œuvre de notre auteur avec la dramaturgie de Strindberg, mais ne croit pas que ce dernier ait pu influencer Lenormand de la même manière que les expressionnistes allemands tels que Kokoschka, Hasenclever, Kaiser ou le jeune Brecht. C'est dire que l'écrivain n'a pas tiré la même leçon des drames mystiques du Suédois que ses confrères allemands. Malgré l'incontestable originalité sa dramaturgie semble être bien ancrée dans la tradition française. Elle relève du rationalisme même si elle traite de

⁷⁰ Le critique américain fait allusion au monologue de Nico dans *Le Temps est un songe* : « Mourir, ce n'est pas dormir, ce n'est pas rêver... c'est maintenant qu'on rêve [...] Mourir, c'est s'éveiller, c'est savoir, c'est peut-être atteindre ce point de l'éternité d'où le temps n'est plus un songe », *ibid.*, p. 213.

⁷¹ *Ibid.*, 27.

⁷² R. E. Jones, « Desire and death in the plays of Lenormand », *French Review*, 1956, n° 30.

⁷³ R. E. Jones, *The Alienated Hero in Modern French Drama*, University of Georgia Press, 1962.

phénomènes irrationnels. Jones note que Lenormand « comme Strindberg présente le vaste monde de l'inconscient comme un fait accompli »⁷⁴.

Certains critiques ne partagent pas cet engouement pour l'œuvre de Lenormand et les opinions défavorables l'emportent souvent sur l'enthousiasme. Paul Surer, dans son ouvrage monumental *Etudes sur le théâtre français contemporain*, en donne un exemple : « on se lasse à la longue d'un théâtre morbide qui relève moins de la psychologie que de la psychiatrie, voire de la tératologie »⁷⁵. Onze ans plus tard le même critique sera plus indulgent. Il classe l'œuvre de Lenormand sous l'étiquette du « théâtre violent »⁷⁶ (Lenormand se trouve encore une fois en compagnie de Stève Passeur et de Paul Raynal). A ce propos, il cite les noms de Strindberg et de Bruckner qui auraient exercé une action sensible sur l'orientation du théâtre français. Quant au premier, son influence est attestée aussi bien par les critiques que par les auteurs mêmes. Lenormand n'a jamais caché qu'il avait écrit sous l'emprise des « drames mystiques » du grand Suédois. Cependant, il est peu probable que Bruckner ait pu marquer l'auteur français puisqu'il était inconnu en France jusqu'en 1932. Ses trois pièces majeures ont été jouées au Théâtre des Arts et au Théâtre de l'Œuvre dans les années trente. On peut retrouver certains points communs aux deux auteurs, mais il ne s'agit là que de parallélismes, et non d'interdépendances. *Les Criminels* (1932), par exemple, montés par Pitoëff, rappellent les personnages des *Ratés*. Bruckner y a peint avec la même verve que notre auteur les instincts violents et mal refoulés des locataires d'un immeuble.

En 1947, Blanchart a consacré au théâtre de Lenormand un ouvrage où sont étudiés certains éléments expressionnistes. Toutefois, l'auteur n'utilise pas le terme d'expressionnisme quand il analyse la dissolution de la personnalité des protagonistes, l'irradiation du moi de l'artiste ou l'aspect onirique des drames. Il se réserve le droit de déclarer que l'œuvre de Lenormand

repose sur l'étude de l'inconscient. Nul théâtre plus que le sien ne suggère et n'anime, au-delà des concrètes apparences de l'action, un univers secret et invisible. Les courants psychiques et les forces obscures y mènent le jeu... Lenormand ne pénètre dans les chambres de torture de l'âme et n'avance dans les zones ténébreuses de la conscience que guidé par une lumière d'intelligence que je suis enclin à qualifier de luciférenne... Tout, en ce dédoublement de l'homme et en ces deux provinces de l'univers, se rejoint, se superpose, se complète, s'unit et se confond. Le théâtre, quand il tend à l'ampleur *cosmique* de sa signification et de sa gloire, se saisit de tout l'homme qui, conscient et inconscient, est « mixture »⁷⁷... Et il embrasse tout l'univers

⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ P. Surer, « H.-R. Lenormand », *Etudes sur le théâtre français contemporain*, vol. IV, *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1953.

⁷⁶ P. Surer, *Le Théâtre français contemporain*, SEDES, 1964.

⁷⁷ Allusion à la pièce du même titre.

dont les frontières pour nous visibles ne sont que fallacieuses et dont les plus vastes territoires sont ceux que nous ne faisons que rêver et pressentir⁷⁸.

Nous devons à ce critique encore deux autres articles remarquables : « H.-R. Lenormand : dramaturge d'apocalypse », paru la même année dans la *Revue théâtrale*, qui constitue le prolongement de l'étude citée, et, publié en 1951, « In Memoriam » (*Revue d'histoire du théâtre*) où il donne des informations biobibliographiques sur le dramaturge.

Serge Radine a trouvé Lenormand trop romantique :

les œuvres de cet ordre, les pièces en profondeur, sont rarement claires et épousent toujours un peu le désordre de leurs personnages. [...] Lenormand analyse des névroses, étudie le mystère des êtres respirant aux lisières de l'inconnaissable⁷⁹.

Il remarque des liens qui unissent son œuvre à celle de Pirandello. Lenormand semble avoir été le pendant de Pirandello en France. L'auteur italien ne sera connu en France qu'en 1923, après la célèbre mise en scène des *Six personnages en quête d'auteur* par Pitoëff. Ce spectacle fait date dans l'histoire du théâtre mondial. Les six personnages arrivés par l'ascenseur, qui se dirigent droit vers les spectateurs, annoncent le théâtre contemporain en « surgissant brusquement des ténèbres et marchant à l'assaut du public »⁸⁰.

Lors de cette représentation insolite le théâtre français se veut pirandellien. Sans être au courant de la première production de l'auteur des *Colloqui coi personaggi*, Lenormand pose au centre de son œuvre la question de l'identité de l'être humain et, ce qui s'ensuit, celle de l'identité de ses héros. Obsédé par eux, il ne peut s'en débarrasser qu'en leur donnant la vie sur la scène et il arrive aux mêmes conclusions que Pirandello. Lenormand a du mal à cerner ses protagonistes déchirés, en proie aux contradictions les plus douloureuses. Il a su à sa façon exprimer *il sentimento del contrario* que le dramaturge italien avait formulé dans son long essai intitulé *L'umorismo* (1908). L'action des drames de Lenormand se situe, comme chez Pirandello, à l'intérieur du personnage, dans son évolution mentale et surtout dans ses discours. Il serait donc fondé d'y voir l'écho de l'« action parlée » (*azione parlata*) définie par Pirandello. Mais Radine insiste avant tout sur « le dualisme des sentiments et des choses, auxquels s'inclinent en général les dispositions personnelles et la philosophie de H.-R. Lenormand » ; cette coexistence pourrait « constituer un précieux antidote contre l'absolutisme à rebours qui jouerait dans ce cas en faveur d'un pessimisme et d'un déterminisme totaux. Chacun sa vérité, a pu écrire Luigi Pirandello »⁸¹.

⁷⁸ P. Blanchart, « L'inconscient au théâtre ; Art et transfiguration », *Masques*, 15 mars 1947, p. 75-82.

⁷⁹ S. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou*, op. cit., p. 85.

⁸⁰ C'est l'opinion de Bernard Dort, citée par A. Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1970, p. 208.

⁸¹ S. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou*, op. cit., p. 86.

3. 1. Lenormand et Strindberg

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 1954 à l'Université de Paris et intitulée *L'expérience et l'univers de H.-R. Lenormand*, Doris E. Hernried met en relief d'une manière détaillée les affinités entre Lenormand et Strindberg. Elle expose plusieurs choses intéressantes dont nous allons retenir trois qui, selon l'auteur, paraissent essentielles pour l'œuvre du dramaturge. D'abord elle analyse l'importance de la philosophie de Nietzsche dans la formation esthétique de l'écrivain ; ensuite, elle compare la nouvelle forme dramatique de Lenormand avec les récentes découvertes de la psychanalyse ; enfin elle souligne le rôle de Strindberg dans son théâtre. Hernried parle de la congénialité des deux écrivains en essayant de démontrer des parallèles entre leurs drames. Elle a en effet trouvé quelques points communs qui les rapprochent : l'expérience de la vie des deux écrivains, les lectures qui leur ont permis d'aboutir à des œuvres fondées sur des conceptions philosophiques voisines, les rapports affectifs manqués avec leurs mères, tout cela aurait causé les mêmes problèmes psychiques, conduisant à des relations sexuelles tenues pour perverses. Ils auraient cherché l'amour maternel dans les contacts avec les femmes apparemment imprégnés d'inceste. Le critique parle aussi de l'importance du théâtre élisabéthain pour les deux dramaturges (Strindberg connaissait les essais de Brandes et adorait Shakespeare ; Lenormand a étudié la littérature anglaise et écrit un mémoire sur le théâtre élisabéthain). Parmi les autres éléments qui ont marqué ces écrivains dans un degré comparable il faut citer : la musique, qui illustre le mieux les terribles événements advenant dans l'âme ; la métaphysique (tous les deux ont assisté à des séances spiritistes et d'hypnotisme) ; le climat (la disposition mentale de leurs héros sera sujette aux changements climatiques) ; et enfin le dédoublement de leur personnalité. Kenneth Steele White remarque aussi la présence manifeste de certains aspects et motifs de la dramaturgie de Strindberg dans celle de notre auteur⁸². La revue *Modern Drama* publie, en 1962, son article sur Strindberg et Lenormand au titre éloquent « Visions of Transfigured Humanity : Strindberg and Lenormand »⁸³. L'auteur se penche sur les aspects oniriques de leurs drames, étudie les procédés stylistiques de la déformation de la réalité. Toutefois, le critique évite habilement d'évoquer *explicite* l'expressionnisme dans le théâtre de Lenormand.

3. 2. Lenormand et l'expressionnisme dramatique

Les premières informations sur l'expressionnisme dramatique dans l'œuvre de Lenormand se laissent découvrir dans les comptes rendus publiés en Allemagne après les représentations des pièces de notre écrivain. La thèse de Claire

⁸² K. S. White est l'auteur d'un ouvrage sur Lenormand : *The Development of Lenormand's Principle and purposes as a Dramatist*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms, 1958.

⁸³ Cité par R. E. Jones, *H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 179.

Leich-Galland nous apporte des détails précieux sur la question⁸⁴. L'Allemagne accueille tant bien que mal les six drames de Lenormand : *Le Lâche*, *Les Ratés*, *A l'Ombre du mal*, *Le Mangeur de rêves*, *Mixture* et *Elisabeth d'Angleterre*. La critique allemande dans sa majorité ne tarde pas à dévoiler les influences des auteurs étrangers sur sa dramaturgie. L'auteur d'un compte rendu publié dans une revue berlinoise après la première du *Mangeur de rêves* affirme :

Les personnes qui n'arrivent pas à avoir de la personnalité, restent des poupées parlantes. Elles ont trop lu et mal lu Ibsen et Strindberg et elles se sont inclinées devant Freud, sans avoir digéré ces lectures⁸⁵.

Un autre critique se montre plus sensible à l'individualité du dramaturge : « Lenormand est proche de Strindberg sur le plan thématique, mais il s'en différencie par son sens rigide de la forme et par sa politesse latine innée. Il crache du feu avec une certaine élégance »⁸⁶. Tout en abordant des sujets qui se situent quelque part entre la métaphysique et la parapsychologie, on lui assigne toujours l'étiquette d'un rationaliste. Certains critiques lui ont reproché le plagiat à la remorque ; c'est le cas d'*Elisabeth d'Angleterre*, considérée comme une imitation des drames historiques de Strindberg. Mais il reste souvent, dans les années vingt et trente, parmi les auteurs français joués en Allemagne, l'un des plus appréciés : « Lenormand vaut plus que beaucoup de plaisantins qui nous viennent de Paris. [...] Nous trouvons du sang européen, du sang hérité des veines d'Ibsen et de ses confrères spirituels allemands »⁸⁷.

Comme dans l'Allemagne des années vingt la francophobie est encore à l'ordre du jour, on n'accepte que ces auteurs français qui rejettent les idées nationalistes. Il n'est donc pas étonnant qu'on compare à ce propos Lenormand à Paul Raynal, en voyant dans les deux dramaturges des auteurs anti-nationalistes. *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* (*Grabmal des unbekannten Soldaten*) connaît, en 1927, un énorme succès et devient aussitôt une œuvre symbole. Avec cette pièce et avec *Le Lâche*, deux manifestations expressément antipatriotiques, Raynal et Lenormand entrent dans la tradition des textes pacifistes. C'est au sujet de ces auteurs qu'Alfred Kerr se demande : « Comment se fait-il que Raynal et Lenormand nous touchent beaucoup plus en Allemagne qu'une douzaine d'expressionnistes ont pu le faire pendant dix ans avec des pièces sur la guerre et l'après-guerre ? »⁸⁸ Après l'insuccès du *Lâche* à Paris, les Allemands applaudissent cette pièce en pensant y trouver un signe en faveur d'une récon-

⁸⁴ C. Leich-Galland *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1930)*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 200 et suiv. Nous tirons de cette thèse toutes les citations des critiques allemands.

⁸⁵ Köppen, « *Der Traumjäger*, Henri-René Lenormand », *Lessingtheater*, Berlin, 2 décembre 1929.

⁸⁶ « *Der Traumjäger* », Henri-René Lenormand », *Lessingtheater*, Berlin, 2 décembre 1929.

⁸⁷ F. Engel, « *Elisabeth, Königin von England*, Henri-René Lenormand », *Lessingtheater*, Berlin, 23 octobre 1930.

⁸⁸ A. Kerr, « *Feiglinge*, Henri-René Lenormand », *Renaissancetheater*, 27 avril 1927.

ciliation entre les deux peuples. C'est avant tout cet aspect du drame qui garantit son succès, mais non pas uniquement.

L'analyse de la réception du théâtre français en Allemagne entre les deux guerres amène Claire Leich-Galland à déclarer que, même s'il est tout à fait rare de parler d'*expressionnisme français*, cette appellation convient à l'auteur du *Lâche*. Proche de la sensibilité des auteurs allemands, Lenormand tente, comme si c'était à son insu, de réhabiliter l'expressionnisme. Mais il se heurte, même en Allemagne, à une vive critique, toute pareille à celle qu'on a réservée dix ans auparavant aux auteurs expressionnistes. C'est à la lumière de ces critiques parfois malveillantes que *Le Lâche* semble en effet rappeler vaguement les vieux souvenirs de la génération des Kaiser, des Hasenclever ou des Sorge, surtout en ce qui concerne la structure fractale des drames.

Cependant, même si la critique allemande voit dans ce drame un avatar du mouvement que les nazis qualifieront de « dégénéré », elle ne tarde pas à révéler la latinité de l'auteur, qui est étrangère à l'esprit germanique. *Le Lâche*, joué en 1927 au Renaissancetheater, ne peut être novateur que pour les Français ; toutefois, il ne remporte pas de palmarès à Paris. Malgré son succès à Berlin, les Allemands trouvent démodée cette forme de l'expressionnisme. La pièce est comparée avec la *Montagne magique* (1924) de Thomas Mann, mais la ressemblance est superficielle et ne réside que dans l'évocation de l'atmosphère des sanatoriums suisses pendant la Grande Guerre.

Claire Leich-Galland n'hésite pas à écrire : « Lenormand se range du côté de l'expressionnisme dramatique, ce qui laisse des traces dans ses pièces »⁸⁹ ; affirmation qu'elle reprend pour la renforcer : « ses pièces [...] représentent l'expressionnisme dramatique en France ». Si la critique allemande reconnaît un certain style expressionniste de Lenormand, elle le découvre surtout dans la construction fractale de ses drames (tableaux, incidents, etc.). *Le Lâche* paraît expressionniste surtout du point de vue de sa forme. Composée de quatre actes et dix tableaux, cette pièce constitue une exception dans la dramaturgie française. Ses traducteurs allemands, Karl Ernst et Rita Mattias, ont tenté de rendre cette œuvre encore plus proche de l'expressionnisme dramatique en la transformant en quatorze tableaux. Ce procédé purement formel démontre que l'Allemagne est en avance sur la France, ce qu'attestent encore ces mots d'Alfred Kerr : Les scènes détachées ont depuis longtemps droit de cité chez nous, depuis plus longtemps qu'en France »⁹⁰. Cette opinion sera confirmée par Herbert Ihering qui, à propos de *Die Tournee* (c'est sous ce titre que *Les Ratés* existent en Allemagne), ne doute pas du talent de Lenormand, tout en trouvant sa technique vieillie.

⁸⁹ C. Leich-Galland, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1930)*, op. cit., 203.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 428.

En France, les tentatives pour situer Lenormand dans l'esthétique expressionniste sont nettement postérieures à la réception de ses drames en Allemagne. Parmi les précurseurs, signalons Henri Clouard. Dans son *Histoire de la littérature française*, il note laconiquement que le théâtre « intimiste » de l'auteur du *Mangeur de rêves* présente des personnages tombés dans la violence de l'« expressionnisme étranger »⁹¹. Il évoque l'atmosphère diabolique de ses pièces qui lui paraissent en rupture avec la tradition française.

De ce point de vue, la comparaison des œuvres de Strindberg avec celles de Lenormand a entraîné la publication d'articles qui analysent le théâtre de notre auteur dans la perspective de l'esthétique expressionniste. Avant tout, il convient de signaler deux études de Maurice Gravier sur le théâtre de Lenormand. La première, *Strindberg et H.-R. Lenormand*, inaugure les recherches sur l'expressionnisme dans le théâtre de l'auteur du *Mangeur de rêves*⁹². Le critique, grand connaisseur du théâtre scandinave et auteur de plusieurs ouvrages sur Strindberg et l'expressionnisme, démontre des filiations étroites entre les deux dramaturges et fait de Lenormand un disciple du grand Suédois. Le critique a remarqué une similitude entre le pré-expressionnisme de Strindberg et le « théâtre de l'évasion » de Lenormand. Dans la deuxième étude de Maurice Gravier, déjà citée, Lenormand garde une place importante, à côté de Jean-Victor Pellerin et Simon Gantillon. Voici comment le critique explique l'originalité de Lenormand :

Le principe dramatique d'une œuvre comme *A l'Ombre du mal* (1924) ou *Terre de Satan* (vers 1920), le ressort dramatique qui anime l'action est sensiblement le même que celui que nous découvrons dans *Père* ou dans *Créanciers*, nous sommes en présence du *combat des cerveaux* entre les *petits* et les *grands*, nous assistons même à de véritables meurtres psychiques et la lecture attentive des *Vivisections* de Strindberg nous aide à mieux comprendre certains drames de Lenormand.

Mais Lenormand va plus loin. Plusieurs de ses drames tournent, comme les pièces *mystiques* de Strindberg, autour de l'hallucination, du rêve, du dédoublement de la personnalité. Et, tandis que Strindberg, après *Inferno*, se repentait d'avoir naguère affiché un athéisme insolent et revenait vers le christianisme et vers l'esprit de pénitence dans *Le Chemin de Damas*, Lenormand mit toujours sa coquetterie à jouer les sceptiques, les blasés, voire même les cyniques. Mais le problème de l'immortalité de l'âme et de la communication avec les morts l'a parfois tourmenté (voir *L'Amour magicien*) et pour lui la frontière entre le domaine psychique normal et du parapsychique ou du métapsychique reste extrêmement mouvante⁹³.

J. L. Styan affirme, dans le *Modern drama in the theory and practice*, que l'on trouve des éléments expressionnistes chez les frères Tchapeck en Tchécoslovaquie, chez Lenormand en France et chez O'Casey en Irlande⁹⁴. Dans la Préface à l'édition des actes du colloque sur l'expressionnisme qui s'est tenu en

⁹¹ H. Clouard, *Histoire de la littérature française. II, Du symbolisme à nos jours, de 1915 à 1940*, A. Michel, 1949, p. 430.

⁹² M. Gravier, « Strindberg et H.-R. Lenormand », *Maske und Kothurne*, 1964.

⁹³ M. Gravier, « L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres », *op. cit.*, p. 291.

⁹⁴ J. L. Styan, *Modern drama in the theory and practice*, Cambridge University Press, 1981.

1974 à Budapest, Ulrich Weisstein déplore l'absence de l'article de Mardi Valgemae Pinweel où Lenormand était aussi présenté comme un représentant de l'expressionnisme français⁹⁵.

Si la France n'a pas donné de textes purement expressionnistes, on remarque qu'un certain style de jeu, de mise en scène et de décoration théâtrale développés en Allemagne a conquis les scènes parisiennes. Quelques-uns des membres du Cartel adoptent les conceptions des Reinhardt, Jessner ou Feuchtwanger. Jacqueline de Jomaron décrit les mises en scènes de Pitoëff et de Baty des pièces de Lenormand et, bien qu'elle esquivé le terme d'expressionnisme, il est évident que les innovations scéniques pratiquées par ces artistes, telles que les jeux de lumière ou les décors abstraits, rappellent sensiblement à l'esthétique allemande⁹⁶.

*

A la lumière de ces réflexions, nous remarquons que la critique française aussi bien qu'étrangère réservée à l'œuvre de Lenormand, traduit, au fil des années, l'évolution que subit la plume de l'auteur. Au début, perçu comme un continuateur du réalisme, son théâtre va se diriger progressivement, surtout sous l'emprise de Strindberg, vers une expression plus « intimiste ». De fait, en confrontant ces deux auteurs, certains commentateurs sont presque unanimes sur les analogies inhérentes à leurs dramaturgies. Les publications annoncent aussi une nouvelle approche qui encourage à revoir l'œuvre de Lenormand dans la perspective de l'esthétique expressionniste. Deux phénomènes méritent d'être rappelés à ce propos : l'accent mis par la critique sur la dimension contestatrice de cette œuvre ainsi que, dans le sillage de la popularité de la psychanalyse, la conception nouvelle du protagoniste. A ceci s'ajoutent bien évidemment les recherches formelles du dramaturge qui fait éclater la charpente habituelle de la construction des pièces.

⁹⁵ U. Weisstein (dir.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Didier, 1973.

⁹⁶ J. de Jomaron, *H.-R. Lenormand mis en scène par Georges Pitoëff*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.

CHAPITRE 2

L'auteur et les instincts

En analysant l'œuvre de Henri-René Lenormand sous l'angle de l'expressionnisme dramatique, on ne peut pas se contenter de la simple constatation que certaines de ses pièces s'écartent de l'esthétique propre aux drames de type naturaliste et qu'elles représentent de nouvelles formes d'expression qui les rapprochent des œuvres expressionnistes. Une telle conclusion entraînerait doutes et malentendus qui ne permettraient pas de définir l'originalité de ce théâtre.

Le but de la présente thèse est d'examiner les éléments novateurs de la technique dramatique qui se laisse découvrir dans l'œuvre de Lenormand et qui a bouleversé les modèles figés du théâtre français des années vingt et trente. Nous tenterons de dégager les motifs et les formes expressionnistes que l'écrivain, inspiré par la méthode de Strindberg, a greffés dans ses pièces. En réalité, aucun de ses drames ne saurait être qualifié d'expressionniste au sens que les Allemands donnaient à ce terme, car c'est une nouvelle qualité qui s'élaborait. Cependant, sans se manifester de manière excessive, des éléments expressionnistes évidents se font distinguer, chez Lenormand, dans les dialogues, dans la structure fractale du drame (tableaux, incidents) ou dans la construction des personnages abstraits.

L'analyse des éléments expressionnistes dans les drames de Lenormand nous oblige à restreindre le champ de notre étude en éliminant ses productions juvéniles et celles de l'époque du Grand-Guignol. Les premières pièces de notre auteur peuvent être rapprochées de certaines réalisations des auteurs scandinaves, surtout d'Ibsen. Il est tout à fait légitime de tenir pour réaliste son œuvre dramatique d'avant la Grande Guerre, car elle correspond aussi bien à la forme qu'aux thèmes abordés par l'auteur des *Revenants* : le dilemme entre le devoir et la liberté (*Le Cachet rouge*, *Au Désert*, *La Grande Mort*, *Poussière*), l'amour libre (*Le Réveil de l'instinct*, *Les Possédés*, *Poussière*), l'inceste (*Le Réveil de l'instinct*), l'hérédité (*Le Réveil de l'instinct*).

Nous allons envisager les différents drames de Lenormand pour présenter des récurrences de cet ordre. Par ailleurs, il n'est pas opportun d'aborder une

analyse qui suit la progression chronologique, parce que le dramaturge n'est pas constant dans son travail. Une pièce formellement nouvelle est souvent suivie d'une autre qui rappelle sa première production. Pour faire voir l'évolution de cette œuvre, du réalisme jusqu'aux « drames mystiques », nous avons groupé les pièces en fonction de la ressemblance formelle et de l'intensité des aspects expressionnistes. Ainsi, tenterons-nous de caractériser l'originalité de l'ensemble du théâtre de Lenormand.

1. Signes avant-coureurs

On perçoit les signes avant-coureurs de cette spécificité dans la première de ses pièces, *Au Désert*, révélant certaines préoccupations et conceptions qui seront les siennes pendant plusieurs années. Pour la première fois, il met au centre du drame un personnage rebelle, un certain Morel, qui désobéit aux ordres des généraux. Il est le prototype encore imparfait de futurs contestataires de la société qui crieront leur dégoût pour la moralité bourgeoise. Ce drame est « une âpre satire de ces politiciens qui donnent à tort et à travers des ordres aux officiers en garnison dans des postes dangereux des colonies, sans souci de leur situation véritable »¹. L'auteur y dénonce l'absurdité du système administratif, l'engrenage de l'individu dans la machine infernale gouvernée par les tenants d'un pouvoir sans visage. Thématiquement, ce drame annonce la révolte de l'homme contre le système social, mais du point de vue formel, il rappelle les procédés du Grand-Guignol.

C'est en 1905 que Lenormand découvre le Grand-Guignol et se passionne pour le théâtre de l'horreur. Max Maurey autorise les représentations de deux pièces du dramaturge : *La Folie blanche* (1905) et *La Grande Mort* (1909). Dans la première, des jeunes gens, fascinés par la cime de la Dent-Grise, organisent une escapade dans les montagnes. Les parents suivent au télescope l'ascension des héros et assistent à leur chute mortelle. La critique épilogue sur le drame statique et parle de la dette de Lenormand envers Maeterlinck. Cette pièce plutôt manquée n'a été jouée qu'une seule fois. La deuxième pièce partagera le même destin. Elle introduit pourtant un élément nouveau : le climat qui ravage les protagonistes. On la classe parmi les premières « pièces climatiques » de Lenormand. *La Grande Mort*, c'est la peste qui décime les indigènes. Skipton, un colonisateur anglais, aide les pestiférés. Mais, une fois son camarade contaminé, par peur de l'infection, il n'hésitera pas à le tuer d'un coup de revolver.

Le jeune débutant est loin d'être satisfait de ses premières productions. Les personnages sont trop artificiels et l'intrigue, insignifiante. Sa frustration

¹ C'est l'opinion de M. Nozière, citée dans *Au Désert* de H.-R. Lenormand, Georges Oudet, 1911, p. 5.

provoque en lui soit résignation soit agressivité. Dès 1914, il fuit la guerre en simulant une tuberculose qu'il « soigne » à Davos. C'est là qu'il découvre Strindberg qui laissera une empreinte indélébile sur son œuvre à venir. A l'âge de trente trois ans, il rencontre Max Reinhardt lors de ses tournées en Suisse en 1915. Au plus fort de la tourmente qui ensanglante l'Europe, le réalisateur allemand monte les drames de Strindberg. Lenormand semble avoir trouvé sa forme :

C'est ainsi que dans la salle des fêtes de l'hôtel Belvédère fut donnée *La Danse de mort* de Strindberg. La scène était minuscule, les décors et les éclairages misérables. Je ne savais pas l'allemand. Mais grâce au jeu de Paul Wegener et de Gertrude Eysoldt, des perspectives s'ouvrirent pour moi sur un univers dramatique absolument neuf. J'étais atteint au cœur par ce drame dont seuls le scénario, les situations et quelques répliques fondamentales m'étaient transmis. Je pressentais, dans ce local à exhibitions mondaines et à vente de charité, l'approche d'une des ombres qui se seront le plus étroitement enlacées à ma vie d'écrivain, je n'avais jamais vu jouer une pièce de Strindberg. Je devais, un peu plus tard, à la représentation de *La Sonate des Spectres*, que la même tournée donnait à Zurich, prendre conscience, dans toute sa puissance hallucinatoire, de l'art du Suédois. Mais, déjà, le soir de Davos, au milieu du petit enfer enneigé que peuplaient des larves ardentes au souffle court, avait surgi pour moi la vision d'un autre enfer : celui que Strindberg avait construit pour lui-même et ses personnages. Après la représentation, je devrai une traduction anglaise d'un choix de ses drames et je relus *Inferno*².

Lenormand se sent heureux et excité. Il a finalement trouvé un auteur qui lui était proche, qui connaissait les mêmes malheurs que lui. L'ambivalence de la personnalité de Strindberg et de ses protagonistes pèsera sur le fondement psychologique de l'œuvre de notre auteur :

Ses grands personnages dramatiques, écrit Lenormand, sont voués aux tortures morales et aux maléfices de l'amour haineux. Le plus apte à infliger les tortures morales est frappé de tendresse pour un animal, vaincu par le regret, le souvenir ou la pitié. Le plus incurablement pervers aspire à la pureté et rêve d'un monde où le soleil éclairerait sans brûler, où le crime ne serait pas mêlé à l'amour, ni le cauchemar au sommeil, où les parents seraient sans infamie, les enfants sans férocité, où Dieu lèverait la malédiction qui pèse sur la créature³.

Lenormand est vraiment fasciné par le dialogue que Strindberg mène avec les « larves » de son psychisme, avec les fantômes qui partagent son « moi » déchiré. La conséquence de cette lecture signifiera pour lui la rupture définitive avec son ancienne forme théâtrale. L'écrivain tourne le dos aux drames d'Ibsen qu'il admirait dans la première phase de son activité littéraire pour plonger dans le monde mystique de l'auteur de *Mademoiselle Julie* :

Avouerai-je que ces drames imparfaits m'émeuvent, encore à présent, plus que les constructions superbement équilibrées d'Ibsen. C'est qu'ils nous livrent les secrets du poète en lutte contre ses fantômes, leurs racines plongent dans les cavernes de la conscience, dans les replis ténébreux, pleins de larves qui menacent à tout instant de

² H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 251.

³ *Ibid.*, p. 255.

prendre les leviers de commande de l'esprit et de transformer un des plus puissants génies en un pauvre aliéné, promis à la solitude et au délire⁴.

Pendant son séjour à Davos, Lenormand découvre également Freud et se lie d'amitié avec le metteur en scène avant-gardiste Georges Pitoëff. Notre écrivain note dans ses *Confessions* à propos de cette étroite collaboration qui le liait au réalisateur russe : « Nos deux noms, nos deux amitiés, nos deux combats étaient indissolubles »⁵. Les deux hommes tenteront de révolutionner le théâtre français. Lenormand attaque ouvertement le théâtre de boulevard qui règne sans partage sur les scènes parisiennes dans les années qui suivent immédiatement la Grande Guerre. Il serait à peine exagéré de dire que notre auteur lance Strindberg en France. Les pièces du grand Suédois sont jouées depuis une vingtaine d'années, entre autres au Théâtre Libre et chez Aurélien Lugné-Poe, mais la critique battait froid à l'auteur du *Père*⁶. De retour en France, en 1919, Lenormand alerte le public français :

Qu'on le veuille ou non, il s'est créé une mentalité européenne : d'un bout à l'autre du continent, il s'est établi une espèce de consentement de la sensibilité à certaines formes de la pensée. Le bon européen qu'appelait Nietzsche existe enfin.

Ce bon européen que Lenormand veut promouvoir s'appelle August Strindberg, mais aussi Tchekhov, Shaw et Claudel.

Il faut, pour l'honneur de la culture française, que Paris devienne un centre d'art dramatique au moins aussi important qu'une ville allemande de deux cents mille âmes [...] Il faut que les noms de Yeats, de Synge, de Tagore y deviennent presque aussi notoires que ceux de nos revuistes [...] Plaçons donc des hommes nouveaux à la tête de théâtres nouveaux⁷.

Lenormand s'exprime aussi sur le renouveau de l'art théâtral. En 1926, il formule le projet de créer dans la capitale française un Théâtre International. Il exige des réformes scéniques, s'en prend « aux intérieurs propres où grimace notre bourgeoisie » et « au rectangle isolateur surchargé de dorures agressivement absurde »⁸. Il coopère avec les plus grands réalisateurs qui contribuent à la refonte de la mise en scène en France. Pitoëff lui sera le plus fidèle, mais Gémier et Baty participent aussi à ses côtés à la croisade contre le vieux théâtre.

Dans les premiers drames de Lenormand, qui ne doivent encore rien à Strindberg, on entrevoit déjà la direction vers laquelle s'acheminera sa plume. Pour ce qui est de la construction dramatique, notre auteur n'est point original ; il pratique encore la division des pièces en actes, mais la fragmentation du dialogue et la succession rapide de scènes prouvent qu'il n'est pas loin de tableaux. En

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique* 2, *op. cit.*, p. 166.

⁶ M. Gravier, « Les drames oniriques (Drömspel) de Strindberg et leur représentation en France », p. 71-82 ; in : *Strindberg et la France*, éd. G. Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell Int., 1994.

⁷ H.-R. Lenormand, *Comœdia*, 13 décembre 1919.

⁸ H.-R. Lenormand, « Une évolution nécessaire », *Comœdia*, 24 novembre 1919.

revanche, il y a lieu de parler de la métamorphose du personnage. De fait, l'évolution du théâtre de Lenormand se manifeste primordialement par son approche nouvelle des protagonistes. L'analyse du dramaturge se détourne résolument de l'observation objective de « l'homme de caractère » pour faire une large place à l'exploration en profondeur du psychisme humain. La vision subjective des héros, qui progresse irrégulièrement de pièce en pièce, entraîne inévitablement la modification de la construction dramatique. Lenormand va renoncer au réalisme traditionnel pour extérioriser les profondeurs de l'âme humaine. C'est en partant de cette nouvelle esthétique qu'il conçoit à des procédés formels plus adéquats aux fluctuations psychiques des protagonistes, par exemple, le drame itinérant ou la technique du rêve.

2. L'irradiation du moi

Les premières pièces qui nous intéressent sont celles qui accentuent l'évolution du dramaturge vers la subjectivité. Ne pouvant trouver d'inspiration dans l'objectivité du monde extérieur, il se met à creuser son propre psychisme. En analysant les drames de Lenormand, en effet, nous remarquons qu'ils constituent dans une large mesure des documents autobiographiques. La comparaison de cette œuvre avec celle de Strindberg s'avère utile et permet d'expliquer le cheminement de son esthétique. Il est tout à fait légitime d'évoquer ici l'expressionnisme qui exige une subjectivité presque absolue. Toutefois, il serait abusif de flairer dans chaque œuvre, où dominent les éléments autobiographiques, les traits particuliers de l'expressionnisme.

Or, la nature autobiographique des drames de Strindberg et de Lenormand pousse les deux auteurs à multiplier les éléments subjectifs qui détruisent, d'une manière progressive, la présentation objective du réel. C'est dire que la réalité extérieure est criblée par le psychisme du protagoniste qui devient le double de l'auteur. La subjectivité entraîne ainsi la typification des héros qui incarnent les idées personnelles de l'artiste. Du point de vue formel, les drames de notre auteur n'ont pas grand-chose à voir avec la production des expressionnistes allemands, mais la volonté de créer une nouvelle image du monde et la perception subjective du réel s'inscrivent indubitablement dans la modernité littéraire de l'époque.

En 1924, dans son étude sur Strindberg, Martin Lamm s'est aussi penché sur le caractère autobiographique de l'œuvre de l'auteur suédois⁹. La littérature

⁹ « When one has limned Strindberg's personality one has already given a descriptive account of his authorship. In world literature there are assuredly very few writers in whom life and literature so wholly interwine. [...] To read him is the same as to live with him. Strindberg's entire output is grouped around the great autobiographical works. It is really nothing else than a gigantic self-incarnation. Those works of Strindberg are easy to reckon in which he does not appear in some disguise or other, in which some person or other has not received the author's features. And even in

lui sert telle une décharge à sa violence vitale et à son tempérament instable. Elle semble fondée sur un principe d'incertitude envers lui-même et le monde. Très justement, les œuvres du dramaturge peuvent être considérées comme la matérialisation de ses inquiétudes, une espèce d'auto-analyse :

Je ne crois pas qu'on puisse trancher la question des rapports intimes entre l'œuvre et l'ouvrier en identifiant l'une avec l'autre, mais plutôt en cherchant à les opposer. [...] L'ouvrage se dresse parfois contre l'ouvrier, comme l'enfant rebelle contre son père. L'ouvrier contemple souvent son ouvrage avec le regard étonné qu'un honnête homme pourrait jeter sur son fils devenu criminel, en songeant aux tares qu'il a transmises, sans en être infecté lui-même. Les velléités destructrices de l'artiste, refoulées dans la vie, se réalisent dans le drame ou le poème compensateurs. Il dresse l'image de l'être qu'il n'a pas osé, pas voulu, pas pu devenir. Il exorcise ses démons en les dépeignant. [...] Il met en scène l'homme qu'il craint de devenir un jour. Il s'inflige des souffrances ou des hontes qu'il redoute secrètement d'avoir à subir. Et quand il s'est acculé au plus tragique, il repart, rassuré sur lui-même, délivré de son angoisse¹⁰.

Il le répète également dans ses *Confessions* à propos de la dramaturgie du Suédois : « Toujours, chez Strindberg, la création poétique et la vie vécue se trouvent enlacées »¹¹. Lenormand ne pouvait pas non plus créer autrement, l'impulsion d'écrire sur lui-même étant plus forte que jamais : « je ne m'enorgueillis pas de l'impossibilité où je me trouve d'inventer des événements sans rapport avec les expériences de ma vie »¹². Cet enchevêtrement des faits vécus et de la fiction est au centre de son œuvre : « Le besoin de fixer ma propre vie par des mots ne m'est venu qu'au moment où j'avais le sentiment qu'elle pouvait finir »¹³. Les drames de Lenormand doivent être considérés en rapport très étroit avec sa vie. Dans ses personnages, il essayait d'exprimer sa nature instable. En abordant le portrait d'un protagoniste il semble être « contraint à fouiller les replis de la pensée humaine » ; et de poursuivre :

Nous nous rendons compte que l'instinct qui le pousse à questionner et à scruter les activités – avouées et cachées – de la conscience humaine est un symptôme abominable de cette maladie moderne, l'introspection¹⁴.

Dans les drames que nous allons étudier nous verrons combien la vie de Lenormand se mêle de plus en plus intimement à la fiction dramatique. Tout

those works which are apparently quite foreign to Strindberg's own sphere of life, the dialogues throughout carry his accents, everything is seen and depicted with his unique intensity, everything is so plainly stamped with his temperament, that even for the most absurd situations one finds himself tempted to guess at an autobiographical background », M. Lamm, *Strindbergs dramer*, Stockholm, 1924, p. 19-21, cité par C. E. W. L. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, University of Michigan, 1930 p. 89-90.

¹⁰ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

¹² H.-R. Lenormand, Avant-propos de *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand*, op. cit., par Daniel-Rops, p. 20.

¹³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., Introduction.

¹⁴ J. L. Palmer, *Studies in the Contemporary Theatre*, op. cit., p. 86.

d'abord, ses personnages incarneront sa révolte juvénile. Mais, bientôt, son œuvre sera l'expression directe des incertitudes de la conscience. Toute pièce nouvelle marquera un pas vers cette subjectivité.

3. Nietzsche

Avec le temps l'influence de la philosophie de Nietzsche s'accroît et se manifeste ouvertement dans les drames de Lenormand. C'est dans cette pensée que le dramaturge a trouvé inopinément l'incarnation de ses revendications dans le domaine philosophique aussi bien qu'artistique. Le jeune Henri-René a très tôt perdu la foi dans le Dieu de ses pères et, pour combler ce vide, il s'est mis à la recherche d'une nouvelle divinité, sans trop de succès. Il hérite du pessimisme de l'esprit décadent, typique de ses contemporains. Malgré les années folles que connaît Paris à l'époque, le relativisme galopant dévoile les tares d'une société cruelle et effrontée qui fonde toutes ses valeurs sur le mercantilisme. Mais ce n'est pas seulement le conformisme petit bourgeois qu'on prend pour cible. Le rationalisme qui aspire à remplacer la religion s'appuie sur les mêmes dogmes, seule change la nomenclature. La science, fondée, elle aussi, sur les certitudes hypocrites, s'avère défailante. Sous l'optimisme scientiste qui triomphe grâce aux nouvelles découvertes techniques se cache l'inquiétude de l'homme dans une société industrialisée à outrance.

Lenormand lit les philosophes d'expression allemande. Feuerbach a détrôné Dieu et a mis l'homme à sa place. L'artiste qui cherche la liberté doit se passer également de la société. C'est ce que lui enseigne Max Stirner. La société est une fiction, mais non pas la vie d'un individu conscient. Lenormand rejette les valeurs de la famille et de l'Etat. La société opprime l'individu, le tyrannise et profite de lui. Pour Lenormand, les fondements de la société ne sont ni réels ni utiles. Ce sont uniquement des chimères pernicieuses. Aucune foi ni aucune idée sociale n'est sainte. Seul l'individu devrait imposer ses lois. Au moment où l'artiste démasque l'incongruité des fantasmes dans lesquels plonge la société, il leur ôte leur prétendue divinité. Il n'y a aucune vérité au-dessus de lui, elle n'est vraie qu'en lui et seulement pour lui. Arrivé à une impasse dont il ne voyait pas l'issue, Lenormand découvre les œuvres de Nietzsche¹⁵. Chose curieuse, la philosophie nietzschéenne s'affirme tout d'abord en France bien avant l'apparition de l'expressionnisme allemand qui réclamera *post factum* sa dette envers

¹⁵ L'article de Lou Andreas-Salomé *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, publié en 1894, paraît dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} septembre 1895. Depuis, les traductions d'Henri Albert ont fait connaître aux Français l'œuvre complète de Nietzsche.

l'auteur de *La naissance de la tragédie*¹⁶. La philosophie corrosive de Nietzsche marquera toute la première production dramatique de Lenormand qui le lisait dès sa première jeunesse. La critique demandait au dramaturge un exutoire sous la forme d'un pouvoir exercé par un « Surhomme-artiste ». Nous voyons donc défiler, chez notre écrivain, des artistes passionnés qui n'hésiteront pas à tuer pour sauver leur art. Ils s'imposeront une nouvelle moralité qui chérit une personnalité forte et qui déteste l'homme faible, insignifiant ou, comme écrivait Nietzsche, « tous ceux qui sont de trop » (*die Viel zu vielen*). L'influence du philosophe allemand se manifeste dans tous les aspects de l'œuvre et, avant tout, dans le dialogue fragmenté et extatique qui se transforme en un hymne lyrique.

4. Le « réveil de l'instinct »

En considérant les thèmes traités dans les drames de Lenormand à l'époque de sa révolte juvénile, on s'aperçoit qu'il donne la priorité à la critique féroce de la société et de sa morale corrompue. Nous avons déjà présenté son avis sur le colonialisme et l'absurdité des structures de l'Etat¹⁷. Mais son opposition ne s'arrête pas là. Dans *Le Réveil de l'instinct*, il exige un « homme nouveau » qui rabroue la société pour accomplir librement sa propre vie. Cet être auquel on attribue une caractéristique profondément négative détruit tout ce qui fait obstacle à son épanouissement. Lenormand participe à sa manière au vitalisme enthousiaste que chérit si fortement sa génération. Ce culte de la vie s'exprime primordialement par la sexualité, conçue comme impulsion originelle et la plus naturelle de l'homme. La sexualité semble être, comme l'a montré Schopenhauer, le « foyer où converge et d'où émane toute vie »¹⁸. Il n'est donc pas étonnant que Lenormand, désireux d'exprimer l'exubérance de la vie, introduit dans *Le Réveil de l'instinct* (1908) le thème de l'inceste¹⁹. Il serait tentant d'y voir l'écho de *Frühlings Erwachen* (1891), cette pièce de Wedekind, que Lenormand connaissait et estimait. A eux seuls, les titres de ces deux drames suggèrent déjà l'éveil des instincts. Disons pourtant que l'érotisme débordé et choquant qui fait ressusciter les tabous refoulés avec une force inconsciente par la société constitue, chez l'écrivain français, un symbole de la liberté plutôt qu'une simple provocation.

¹⁶ « En fait, tout ce qui, dans ma génération, faisait l'objet de discussion, de débat intérieur, de souffrance pourrait-on dire, [...] tout ceci était déjà exprimé chez Nietzsche », G. Benn, *Nietzsche – nach fünfzig Jahren*, cité par J.-M. Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, P. U. F., 1990, p. 18.

¹⁷ Voir *supra*, p. 17 et 42.

¹⁸ W. Rasch, « La critique sociale dans les drames de Frank Wedekind », *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ Cette pièce a été représentée pour la première fois au Nouveau Théâtre d'Art, le 27 mars 1908, sur la scène du Palais-Royal.

Dans cette pièce Lenormand parle des instincts qui sont étouffés par la société. Le missionnaire, porte-parole de la morale étriquée et hostile à la vie, combat les instincts naturels de la nouvelle génération, représentée par Berend. Mais le vrai conflit s'opère entre Willem Wøsting, libertin cynique, et le missionnaire qui luttent pour l'âme de Berend. Nous assistons à la métamorphose de ce dernier qui finit par exiger l'abandon de toutes les valeurs universelles. La tension qui demeure entre les deux forces, le bien et le mal, constitue la trame principale de l'œuvre.

Amoureux de sa fille Annette, qui ressemble à sa maîtresse Mineke, Berend hésite entre ses inclinations sexuelles et les remords. D'un côté, Willem l'incite à suivre ses propres instincts et, de l'autre, le missionnaire le prévient des conséquences néfastes de son amour interdit. Ces deux personnages renvoient à la crise de Lenormand lequel tergiverse entre le bien et le mal. Dans les hésitations de Berend, on décèle le tempérament instable du dramaturge même qui s'interroge sur sa propre liberté.

Le premier acte, qui se passe à Rotterdam, présente Berend comme un homme profondément ancré dans la tradition, mais chez qui les premiers symptômes de la crise de conscience se manifestent déjà. Ce sous-lieutenant vit avec sa maîtresse, jeune femme angoissée avec laquelle il a une fille, Annette. Pour ne pas perdre son héritage, il ne reconnaît pas sa fille ni n'épouse Mineke et plonge dans une vie marquée par le conformisme bourgeois. Sur une décision arbitraire d'un colonel, il est envoyé à Java pour « canarder » les indigènes. Il pense désobéir. C'est à ce moment qu'apparaît Willem, personnage mystérieux dont nous ne savons rien, qui pousse notre héros à un combat acharné pour libérer sa vie étouffée sous le poids des règles sociales. Ce protagoniste aux contours flous ne rappelle aucun personnage du théâtre réaliste. Il représente l'énergie inconsciente de l'homme, il est l'expression de tout ce que l'homme refoule dans son subconscient. Il va donc aider notre protagoniste à rejeter les tabous de la civilisation occidentale. Le drame finit par la libération totale de Berend qui dès lors vivra en osmose avec ses désirs jusque là refoulés par son éducation traditionnelle.

Cette pièce serait la première tentative de Lenormand pour entamer le dialogue avec ses deux instances psychiques. D'un côté le missionnaire (son *super-ego*) et de l'autre, Willem (son *id*). C'est aussi une idée expressionniste qui veut que le héros trouve dans les autres personnages secondaires l'incarnation de ces deux pôles contradictoires.

C'est la vieille histoire : le névrotique doit prêter à d'autres personnes et même à l'univers entier sa propre haine et son propre amour, son propre bouleversement et ses propres faiblesses... il attache à n'importe quelle personne [...] les traits historiques d'images qui le persécutent²⁰.

²⁰ C. E. W. L. Dahlström, *Strindberg's dramatic expressionism*, op. cit., p. 19.

C'est là la figuration du conflit qui se passe à l'intérieur du protagoniste entre le Moi social et le Moi privé.

Le langage de ces héros reflète les opinions qu'ils incarnent. Les dialogues s'écartent résolument du réel et ressemblent peu au langage parlé au quotidien. On serait en droit d'y voir le goût du dramaturge pour l'aphorisme et le fragment qu'il découvre dans les écrits de Nietzsche. Lenormand adopte un discours pathétique qui contraste avec l'élocution froide telle que nous trouvons dans les manuels de philosophie. C'est enfin la première fois qu'il s'en prend à la langue vidée de sens par les conventions. « Le reste, dira Berend, armée, patrie, carrière, honneur, ce sont des mots »²¹. Cependant, notre personnage sait bien qu'il est manœuvré par ces illusions. Pour le moment, il ne réussit pas à s'en défaire : « ces mots-là sonnent encore dans ma conscience et je suis forcé de leur obéir ». Ces mots sont la voix des morts, une langue qui n'évolue pas et qui nous emprisonne dans ses clichés. C'est la langue de la société paternaliste qui survit grâce à sa morale. Willem l'explique en choisissant délibérément le langage philosophique comme s'il récitait Nietzsche :

C'est l'atavisme, c'est le reflet de ce qu'ont semé nos pères, nos grands-pères, nos ancêtres ; mais ce n'est pas notre conscience à nous ... Nous ne croyons plus ce qu'elle dit, cette voix des morts ; nous ne comprenons même plus ; et nous lui obéissons comme si nous croyions, comme si nous comprenions²².

Lenormand fait ainsi une sorte de compte rendu de la vie enfermée dans les lieux communs de la langue. Le langage est effectivement une prison de l'esprit puisqu'il ne permet aux hommes d'aujourd'hui d'exprimer leurs sentiments que dans les mots de leurs ancêtres. Ce langage est donc conservateur des erreurs anciennes puisqu'il ne correspond plus aux besoins de la nouvelle génération. C'est un grand « danger pour la liberté intellectuelle. Toute parole est un préjugé »²³. On ne retrouvera plus la souveraineté de l'esprit chez l'homme ravagé par ses impulsions contradictoires. Elle est remplacée par la confusion totale, l'émiettement du psychisme humain en ego multiples. Willem-Lenormand ne considère cependant pas la langue comme la cause des malheurs, mais comme un des signes de décadence de la civilisation. C'est ce que dira Karl Kraus quelques années plus tard, à propos de la langue de presse : « Ce n'est pas que la presse a mis en mouvement les machines de la mort, mais c'est qu'elle a fait le vide dans notre cœur [...] ; c'est en cela qu'elle est une criminelle de guerre »²⁴.

En critiquant la langue, Lenormand dénonce la fausseté de la morale, et plus particulièrement celle des religieux. Le dramaturge déteste sincèrement la religion catholique et les prêtres serviront souvent de cible pour sa critique mordante.

²¹ *Le Réveil de l'instinct*, Stock, 1908, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ E. Faguet, *En lisant Nietzsche*, Boivin & C^{ie} Editeurs, 1903, p. 49.

²⁴ K. Kraus, *Die Letzte Tage der Menschheit (Les Derniers jours de l'humanité)*, cité par J.-M. Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, op. cit., p. 37-38.

C'est pourquoi le missionnaire, tenant le rôle du défenseur impitoyable des vieilles valeurs chrétiennes, est présenté comme un vieillard fanatique, sûr de ses convictions. Ce personnage abominable, secondé par la vieille dévote Gretje, entre en lice avec Willem, l'incarnation du premier « sur-homme » qui apparaît dans ce théâtre. Si le portrait du protagoniste est dépeint d'une manière objective avec toutes les nuances de son caractère, les comparses ressemblent à des types fortement schématisés. Il n'est pas difficile de savoir de quel côté se range le dramaturge :

Si on revient aux valeurs chrétiennes, je suis archi-cuit ! Car le secret de tout ce théâtre, c'est une haine et une colère ardentes contre l'âme chrétienne, la morale chrétienne – tout ce que, en somme l'homme ne peut pas rejeter sans tomber dans la barbarie²⁵.

La lutte des oppositions fait l'intrigue. Elle se déroule dans un décor réaliste où se débattent les deux personnages qui incarnent « le bien » et « le mal », mais elle est focalisée sur l'évolution de l'âme du protagoniste.

Au deuxième acte, l'action se passe dix-huit ans plus tard à Java où Berend est abandonné à ses instincts obscurs. Il devient, comme le note l'auteur, la proie d'une obsession effrayante. Tout en restant lucide – « c'est avec la pleine conscience de mes actes et de mes pensées que je me sens glisser à la plus criminelle des passions »²⁶ –, il désire sa propre fille. Il essaie de lutter contre ce penchant. Son psychisme est rongé par les doutes que le prêtre a éveillés dans son âme. Willem intervient pour apaiser ses objections : « Cette force hérissée de remords, d'angoisses, d'obsessions, que tu appelles ta conscience, est une force mauvaise et tu ne dois pas lui obéir » ; et plus loin, toujours sur un ton emprunté à Zathoustra :

Parce qu'elle porte en elle la douleur et l'amoindrissement ! Parce qu'elle est mensongère. Cette force-là ne seconde pas la volonté souveraine de ton être : elle le contrecarre ! Elle n'a pas été engendrée par toi aux sources profondes de ta pensée : elle t'a été transmise par l'hérédité... C'est encore, c'est toujours la voix des morts²⁷.

Berend a peur d'être jugé comme criminel, et c'est là la faute de la langue. Les concepts du bien et du mal n'existent que dans le langage, et non dans la nature. De fait, la nature ne se soucie pas de ces étiquettes. « Hors l'instinct tu ne trouveras qu'hypothèses de savants, erreurs de moralistes et superstitions de croyants »²⁸. Au point culminant de sa métamorphose, Berend déclare la guerre à tout le monde. Il se fiance avec sa fille. Par cet acte téméraire il devient presque le symbole de la nouvelle génération.

²⁵ Une lettre écrite à Andrée Sikorska en 1947. Fonds Henri-René Lenormand.

²⁶ *Le Réveil de l'instinct*, op. cit., p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

Vous parlez de Dieu, crie-t-il au missionnaire, de défenses, de devoirs... Ce sont pour moi des notions dénuées de sens, qui ne correspondent à nulle réalité. [...] Je n'obéis qu'aux lois que je me donne... Je suis un être libre !²⁹

Individualiste et anarchiste, il proclame la liberté absolue de l'individu, fait l'apologie du corps et lance un appel à l'instinct. Mais cet instinct se vengera de lui car il perd sa fille qui se jette dans la rivière.

5. Les pièces « climatiques »

Le Réveil de l'instinct fait commencer une série de drames que la critique a unanimement classés sous le nom de « climatiques ». Déjà ses premières pièces trahissent l'importance du climat. L'action d'*Au Désert* se passe en Afrique et celle de *La Grande Mort* dans une région torride de l'Inde. La métamorphose de Berend, qui se fait dans un pays « sauvage », où le climat rigoureux déchaîne les instincts de cet Européen, n'est pas œuvre du hasard. Même observation pour *Le Simoun* (1920), deuxième version du *Réveil de l'instinct*, où Laurency, sosie de Berend, s'éprend de sa fille Clotilde. Henri Bidou a bien noté avec un brin d'ironie que « *Le Simoun* a été généralement compris comme l'histoire d'un père qui violait sa fille parce qu'il avait chaud »³⁰. Le dramaturge transpose dans ce drame l'influence du climat qui conditionnait sa propre disposition mentale. On sait que Lenormand était mal à l'aise quand il faisait du brouillard. Son inquiétude disparaissait dès que les premiers rayons du soleil se faisaient voir. La chaleur tropicale tracassait également son psychisme au même point que ses personnages. Strindberg, soulignons-le, a connu les mêmes changements d'humeur. Parmi les pièces « climatiques » *Le Simoun* occupe une place à part entière, c'est pourquoi nous la considérons comme la plus représentative de ce théâtre.

Comme nous avons déjà annoncé, le drame est un remaniement du *Réveil de l'instinct*. Le dramaturge esquisse une énième fois le cas de l'inceste : le père revoit dans la figure de sa fille sa femme défunte. L'intrigue se réduit aux hésitations du protagoniste qui est déchiré entre l'amour pour l'amante et la convoitise pour sa propre fille.

Les personnages du drame sont dégradés et abaissés au moral aussi bien qu'au physique par le climat, les tempêtes de vent ou de sable. On se rappelle la pochade de Strindberg du même titre *Samum* (1889), qui signifie aussi le vent chaud et sec, particulier aux régions désertiques. Notre auteur semble avoir emprunté quelques idées à l'auteur de *Mademoiselle Julie*. L'un des motifs du drame de Lenormand est le vent africain qui dépersonnalise les Européens. Aïescha, une jeune arabe transplantée du drame du Suédois, se sert du simoun

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰ H. Bidou, note in : *Marianne*, 27 octobre 1937.

pour lutter contre ses ennemis. Telle Biskra, héroïne du drame strindbergien, elle assassine psychologiquement au moment où le « vent de Sahara » fait des ravages. Le simoun, en effet, comme l'a écrit Strindberg, « dessèche le cerveau des blancs, et... ils ont des visions terribles qui leur rendent la vie détestable et les font s'élancer vers le grand espace inconnu »³¹. En Afrique, l'homme blanc « se barbarise », devient le jouet des forces de la nature et perd toute morale européenne. Il découvre son animalité refoulée. Les personnages de Lenormand redoutent cette créature féroce qui se réveille au contact de la nature sauvage. Berend avertit sa fille du danger qu'elle court en entrant dans la forêt :

C'est le triomphe implacable et sans frein des instincts végétaux... L'homme ne doit pas aller là !... car dans cette ombre étouffante, dans cette humidité saturée de germes... il se sent livré, lui aussi, à ses instincts !³²

Après avoir vécu près de vingt ans dans la jungle, on perd inévitablement les goûts et les habitudes des civilisés. Berend le dit à Willem : « Nous sommes devenus des sauvages »³³. Laurency, du *Simoun*, reprend à son compte la même vérité : « Au début, la lumière et le silence vous grisent... A la longue, ils vous ennuiant... Et à la fin, ils vous font peur »³⁴.

Le cadre que le dramaturge choisit pour son œuvre n'est pas fortuit. Au sein de la nature tropicale et hostile aux Européens se déroule une bataille violente entre les races. Lenormand précise encore que dans cette pièce « s'affrontent les idées générales, la voix des morts et celle des forêts, le bien et le mal, la loi morale et l'essor des passions, l'âme et le principe sacré de l'existence »³⁵.

Si, dans *Le Réveil de l'instinct*, l'intrigue se réduit au conflit entre le bien et le mal, dans *Le Simoun* Lenormand introduit pour la première fois la « lutte des cerveaux ». Les décors de l'Afrique sauvage et obscurantiste sont le terrain d'un combat sans pitié entre deux civilisations. Le dramaturge ridiculise le rationalisme européen qui s'avère désarmé et puéril devant les « forces magiques » de l'Afrique. Le conflit qui oppose les blancs aux indigènes exprime une nouvelle conception du tragique. La tragédie qui sublime l'angoisse existentielle ne s'abat pas ici sur des particuliers, mais elle touche tout le genre humain et acquiert une dimension universelle.

Le théâtre, qui a réussi à se libérer des fantasmes du moi et des découvertes en profondeur, s'emploie, sous la conduite des professeurs et des philosophes, à délimiter l'enfer où l'homme contemporain est plongé. Il ne comprend toujours pas que la tragédie n'est plus celle de l'individu, mais de l'espèce³⁶.

³¹ A. Strindberg, *Théâtre complet 2*, L'Arche, 1982, p. 461.

³² *Le Réveil de l'instinct*, op. cit., p. 53.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ *Le Simoun*, *Théâtre Complet 2*, Albin Michel, 1922, p. 39.

³⁵ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 115-116.

³⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 75-76.

Aïescha, qui a pris la place de Willem Wœsting et de la Biskra strindbergienne, représente la force aveugle qui détermine toute l'action. Jalouse de la fille de Laurency, elle décide de se venger. Elle parle de son projet criminel comme une diablesse : « Je ferai le mal avant de pourrir ! Je tuerai ! Je détruirai ! »³⁷ Elle est forte, tandis que Laurency, alourdi par l'existence sous les tropiques, perd de son caractère européen. La voix hésitante du colonisateur français, ses manières indécises trahissent sa volonté brisée. Telle une héroïne de Strindberg, Aïescha appelle le simoun afin de tuer Clotilde, sa rivale. Au moment où elle passe directement à l'attaque, les indices de l'action échappent à la vérification logique. De fait, Lenormand incorpore dans son texte des éléments symboliques qui rendent la nature quasi fantastique. Tzvetan Todorov, en se penchant sur la symbolique déclare que l'interprétation d'un texte est possible « grâce à sa non-pertinence affichée, repérable grâce à un certain nombre d'indices proprement textuels »³⁸. Il distingue les indices d'ordre syntagmatique et d'ordre paradigmatique. Les premiers se manifestent lorsqu'il y a contradiction entre deux moments de l'énoncé ou répétition d'un même énoncé, tandis que les autres expriment tout ce qui est incompréhensible, inintelligible, intraduisible dans le langage commun. Au théâtre, ces derniers apparaissent comme des événements extérieurs à l'action (bruit, vent, chant ou musique). Ce sont ces indices qui déchaînent la vie subconsciente des protagonistes de Lenormand. Ce n'est donc pas un hasard si la musique joue un rôle très important dans *Le Simoun*. « Le compositeur, pour reprendre les mots de Schopenhauer, révèle l'essence la plus intime du monde et exprime la sagesse la plus profonde dans un langage que sa raison ne comprend pas »³⁹. La musique, comme le veut aussi Strindberg, évoque les passions les plus profondes de l'âme. Les éléments musicaux qui accompagnent dans le drame de Lenormand les fluctuations du psychisme des protagonistes tentent d'établir une « correspondance intime » avec leur comportement inconscient. L'un des personnages dit :

Chaque fois qu'une joie ou qu'une souffrance m'arrive, c'est cet air là dont j'ai besoin pour équilibrer mon bonheur ou consoler ma peine... On dirait qu'il fait partie de notre existence, qu'il est mêlé à notre amour⁴⁰.

Quand Aïescha menace de tuer, une flûte arabe renforce sa déclaration. Dès l'apparition de Clotilde, on entend « une musique, des sonorités molles, énerwantes, incertaines »⁴¹ qui détraquent le psychisme des blancs. Dans le tableau final, juste avant la mort de Clotilde, on entend « les chocs sourds du tambour »

³⁷ *Le Simoun*, op. cit., p. 159.

³⁸ T. Todorov, *Symbolique et interprétation*, Editions du Seuil, 1978, p. 28.

³⁹ Cité par J. Jacquot, « Les musiciens et l'expressionnisme », *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 249.

⁴⁰ *Le Simoun*, op. cit., p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

et les « fioritures stridentes de la flûte »⁴² imitant le simoun. Lenormand imagine donc une mélodie suggestive qui doit accompagner l'effondrement des Européens. Une tortue renversée joue le même rôle d'indice d'action presque irréaliste, qui présume le malheur. Tous ces éléments ne peuvent être interprétés que comme des signes symboliques qui participent à l'action et soulignent l'atmosphère insolite du monde représenté. Ceci est d'autant plus vrai que la nature, à part son rôle dramatique important qui déclenche les péripéties, constitue, dans une large mesure, le reflet des états d'âme des protagonistes. Son aspect flou et indéterminable est une projection de la fissure de leur psychisme.

La mise en scène de Baty et l'interprétation du rôle principal par Firmin Gémier à la Comédie Molière (1920) ont rehaussé l'originalité de cette œuvre qui trahit certaines affinités avec l'expressionnisme théâtral. Baty a choisi un décor pauvre où de rares accessoires et quelques touches de couleur permettaient la succession rapide des quinze tableaux du drame. Ce qui est essentiel dans cette mise en scène, ce sont les éclairages qui créent une atmosphère tout à fait particulière.

Lenormand rappelle dans ses *Confessions* que le réalisateur

concevait l'éclairage d'une pièce comme une création d'atmosphères picturales. Tout devait céder au pouvoir évocateur des surfaces peintes. Pour Gémier, la mise en valeur du corps et du visage de l'acteur passait avant le reste. Or, certains tableaux, où se combattaient la nuit totale et le clair-obscur, privaient la forme humaine de son pouvoir expressif. Les personnages n'étaient plus que des fantômes errant parmi les ténèbres⁴³.

Fasciné par les découvertes scéniques de Baty, Lenormand prône, à l'instar de Strindberg, la liquidation de la lumière de rampe pour y substituer celle de côté (lumière latérale). Un tel éclairage peut mieux rendre l'atmosphère intime de la pièce en attirant l'attention des spectateurs sur les jeux muets des yeux ou des regards des acteurs, et, de ce fait, renforcer l'expressivité.

Il faut comprendre, écrit Baty, que l'éclairage de scène peut se libérer de toute justification réaliste et correspondre non pas à une heure du jour, à une saison ou aux lampes d'un intérieur, mais à un état d'âme⁴⁴.

Cette conception scénique correspond parfaitement à celle du dramaturge qui tente de présenter la désagrégation du caractère des colonialistes. Le texte de Lenormand, surtout les répliques de Laurency, ouvrent à l'acteur une riche palette de possibilités d'expression de l'âme déchirée. Gémier a en effet trouvé dans Laurency « l'un des rôles de sa carrière ». Il a su traduire les états d'âme et les actes de son personnage par des effets symboliques. Comme un acteur expressionniste, il recourt à deux modes d'expression, celui de la parole et celui

⁴² *Ibid.*, p. 142.

⁴³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 17.

⁴⁴ G. Baty, « Le décor et la lumière », cité par D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Norma, 1995, p. 165.

du geste. C'est avant tout grâce à sa mimique qu'il arrive à dévoiler les dessous du psychisme névrotique de Laurency. Les gestes stylisés de Gémier trouvent un écho heureux dans les décors de Baty, savamment saccadés tantôt par un éclairage surréel tantôt par l'obscurité totale⁴⁵. En consacrant de longs passages de ses *Confessions* à l'interprétation de Gémier, Lenormand va lui témoigner sa reconnaissance :

Sans lumières ni costumes, sur la scène dont la « servante » parvenait à peine à dissiper les ténèbres, il matérialisait, moins par la voix que par le geste, le mouvement, un tassement de la chair, un fléchissement de la nuque ou du dos, la présence des forces acharnées à détruire la forme humaine. Bien avant qu'intervinssent les fonds peints, les projecteurs et la machine à vent, la tragédie du dépaysement et du désir inapaisable existait par la grâce d'un acteur inspiré. [...] Jamais, à ma connaissance, la désagrégation intime du moi, l'abandon aux maléfices du destin n'ont été montrés avec cette évidence. L'action du vent de feu sur ce masque d'angoisse, le rongement de la peur installée dans les moelles, l'usure de la substance creusée par l'idée fixe, aucun de ces signes de la perte n'était suggéré par des moyens de théâtre. C'était la pensée, une profonde autosuggestion de la déchéance qui commandaient aux réflexes de l'acteur.

Et plus loin il note ceci :

Dès que faisaient irruption dans le personnage les sentiments inavoués, la faune secrète des profondeurs, le jeu de l'acteur se dédoublait. [...] Penché au-dessus du trou d'ombre, il hésitait, oscillait, puis s'arrachait à la fascination de la mort dans un sursaut d'enlèvement. De scène en scène, ses orbites se creusaient, son dos se courbait, son corps fondait. Il semblait se consumer au feu d'un brasier intérieur⁴⁶.

Lenormand introduit aussi une autre nouveauté, à savoir l'universalisme. Malgré l'aspect autobiographique de l'œuvre, le dramaturge se détourne du particulier pour aller vers le général. C'est dire qu'en campant ses personnages livrés aux instincts destructeurs, il dépeint non les individus, mais l'entière humanité.

De cet univers où j'ai intégré la chaleur et le brouillard, les tempêtes de sable et celles de l'instinct, les ombres et les rêves, la personne humaine est sortie plus déprimée qu'exaltée, plus appauvrie qu'enrichie, plus hésitante qu'assurée dans sa foi⁴⁷.

La réalisation de Gémier accentuait encore plus cet aspect universel de la pièce. Le metteur en scène « élargissait à la mesure humaine son infortune personnelle. Avec lui s'imposait la vision du « *crucifiement de tous les mortels par la passion* ». Il devenait le symbole de l'humanité asservie par le désir, qui est

⁴⁵ F. Gémier distingue deux sortes de mise en scène, l'une picturale et l'autre psychologique. « La première concerne, explique-t-il, les décors et les costumes. C'est la besogne du peintre : c'est le cadre coloré de l'œuvre ». Quant à la mise en scène psychologique, « elle rend les idées et les passions par les intonations, les expressions de physionomie, les attitudes, les mouvements », F. Gémier, *Le Théâtre*, entretiens réunis par P. Gsell, Bernard Grasset, 1925, p. 53.

⁴⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 14-16.

⁴⁷ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 12.

l'essence et la source de la vie, et faisait apparaître « le sens réel de la pièce »⁴⁸. Lenormand confirme à plusieurs reprises cette nouvelle conception du protagoniste. Laurency n'est pas, en effet, un individu qui souffre de ses désirs amoureux, mais il incarne toutes les victimes de la sexualité. Que notre auteur se dirigeât vers l'universel, concept largement exemplifié par les œuvres des expressionnistes, on le voit aussi dans son aveu : « J'ai tâché de m'élever à une philosophie générale » qui présente l'homme comme victime de son « dur asservissement sous le joug de l'instinct sexuel »⁴⁹. De même, dans les *Confessions*, le dramaturge précise ceci à propos de l'interprétation insolite de Gémier :

C'est du dedans, par la force de l'autosuggestion et de l'émotion, dans un processus permanent d'altération du moi, qu'il modelait peu à peu sa statue. En perdant son caractère anecdotique, exceptionnel, le personnage atteignait la sphère de la tragédie, où l'homme cesse d'être un individu⁵⁰.

Lenormand illustre dans ce drame toute l'humanité qui, après avoir destitué ses anciens dieux, n'a rien trouvé pour les remplacer. Il n'est donc pas étonnant que certains personnages, tel le Vérificateur, tiennent des propos résolument « nihilistes », empruntés à Nietzsche : « La nature ne se soucie ni du bien ni du mal que l'homme s'est donné. Elle ne connaît que des attractions et des répulsions »⁵¹. Cette phrase résume bien le comportement de presque tous les héros de Lenormand. Avec ses protagonistes, le dramaturge scrute les problèmes de la condition humaine, pareils à ceux qui seront au centre des œuvres de Malraux, Sartre ou Camus.

Les personnages secondaires de Lenormand, qui jouent un rôle non négligeable dans ses pièces, ne possèdent pas de statut social bien précis. De surcroît, certains n'ont pas de nom. Ils sont en général désignés par leur profession ou leur état : Le Percepteur, Le Receveur, Le Vérificateur, Le Prophète, Le Vieillard. Les deux derniers, qui ne sont pas directement impliqués dans l'action, commentent la déchéance de l'humanité, livrée à ses instincts néfastes. Nous remarquons ici les débuts du théâtre épique chez Lenormand. Leur dialogue, tout en éclaircissant les désirs « souterrains » des personnages, donne à penser que l'action se passe au niveau métaphysique. Le Prophète est un nihiliste pour qui la mort est la seule solution de l'absurdité de l'existence humaine : « Alors, priez pour la mort éternelle, qui seule engloutira la douleur. Priez pour la fin de l'homme, qui seule apaisera le désir »⁵². Dans les répliques entre les personnages, reviennent souvent les motifs de la mort et de la destruction. L'action matérielle, située en Afrique, semble s'abstraire de la réalité et sombrer dans une atmosphère cauchemardesque. Lenormand efface les contours nets de la réalité sensible dans laquelle

⁴⁸ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 16.

⁴⁹ F. Gémier, *Le Théâtre*, op. cit., p. 223.

⁵⁰ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 16.

⁵¹ *Le Simoun*, op. cit., p. 138.

⁵² *Ibid.*, p. 80.

les objets de la vie quotidienne prennent la forme des symboles à l'égard des personnages. C'est ainsi qu'il renonce aux contraintes extérieures du décor afin d'en dégager les éléments symboliques conjugués à l'expression de l'inconscient de l'individu. Si les didascalies ne précisent pas la « symbolique de la nature », ce sont les personnages qui s'en chargent :

- LE PROPHÈTE : Où vas-tu, chien errant ? Où ton désir te mène-t-il ?
 LE VIEILLARD : Je vais au cimetière, Sidi.
 [...]

 LE PROPHÈTE : Je vous vois, vertueux, quand le soleil penche. Je vous vois, prosternés parmi les pierres funèbres et les poteries en miettes. Que chuchotez-vous à votre Dieu ? Que lui demandez-vous ?
 LE VIEILLARD : D'être gardés humblement purs et rendus dignes de la vie éternelle.
 LE PROPHÈTE : Vous voulez donc peiner toujours ? Vous voulez donc durer toujours ? Vous n'êtes donc pas rassasiés de vous-mêmes ? Oh, maniaques altérés de souffrance !
 [...]

 LE VIEILLARD : J'aime aussi réfléchir. Eh bien, je me dis parfois que la prière est sans effet : demande à Dieu ceci ou cela, ce qui arrivera... c'est ce qui est écrit.
 LE PROPHÈTE : N'est-il pas écrit dans ton intelligence que l'homme doit disparaître un jour, et la vie s'arrêter ?⁵³

Quand nous lisons ces dialogues, nous avons la sensation que, comme chez Maeterlinck, les personnages tout en s'adressant les uns aux autres, ne communiquent pas en réalité. Le dramaturge pratique un dialogue parallèle où les personnages expriment leurs idées indépendamment des idées de l'interlocuteur. Cette technique est étroitement liée aux procédés de symbolisation et à l'universalisme. A l'instar de l'écrivain belge, Lenormand ne peut pas adopter l'esthétique réaliste puisque la réalité extérieure ne lui permettrait pas de connaître le vrai sens de l'existence, de la vie et de la mort. Il construit l'intrigue du *Simoun* autour de « l'action psychologique ». De ce fait, les répliques des personnages se réduisent aux expressions individuelles et rendent le dialogue impossible au sens traditionnel du terme. La scène de la « conversation » entre le Prophète et les jardiniers est un des exemples de ce dialogue « monologuisé » :

- DEUXIÈME JARDINIER : Si l'homme ne suivait pas son désir, de temps en temps, il serait trop malheureux.
 LE PROPHÈTE : Hypocrites ! Ne me dites pas que vous échappez à la douleur ! Je sais qu'à l'heure de midi [...] vous relevez vos burnous et vous montrez secrètement vos ulcères.
 PREMIER JARDINIER : Père vénérable, les ulcères se dessèchent et les joies passent.
 DEUXIÈME JARDINIER : Le temps de la jeunesse est fait pour se réjouir.
 PREMIER JARDINIER : Quand nous serons vieux, nous n'aurons plus ni plaisirs, ni peines.

⁵³ *Ibid.*, p. 79-80.

DEUXIÈME JARDINIER : L'homme doit se désaltérer pendant qu'il a soif⁵⁴.

Dans ce dialogue, les personnages semblent incarner les désirs cachés de tous les hommes. Le parallélisme de leurs répliques souligne aussi la conviction pessimiste du dramaturge concernant l'incommunicabilité entre les individus.

Le dialogue du *Simoun* est une sorte de dialogue cinématographique. J'entends par là [...] qu'au lieu de conversations dont les répliques se commandent l'une l'autre, la pièce est faite le plus souvent de soliloques entre-croisés, chacun des acteurs du drame ne suivant que sa propre pensée. Elle n'est pas un conflit mais une série de conflits juxtaposés⁵⁵.

6. Les contaminés par le mal

Après le succès du *Simoun*, Lenormand passe aux remaniements des *Terres chaudes*, écrites pour le Grand-Guignol, dont sortira une autre pièce « coloniale », *A l'Ombre du mal*. Le dramaturge revient à la composition traditionnelle en trois actes, mais cette pièce tente de réaliser, par sa structure concentrique, une forme tragique du drame. L'action se passe en moins de vingt-quatre heures à l'entrée de la véranda de la résidence coloniale à Kadiéso, en Afrique. Rougé, chef des colonisateurs français, inflige des peines aux indigènes innocents. Il est diabolique et détesté par ses subalternes, Le Cormier et sa femme. La pièce relate la vie difficile des Européens qui, endurcis par le climat insupportable, se livrent à des atrocités de tout acabit. Lenormand présente son protagoniste comme un sadique dont nous allons retrouver les mobiles : victime d'une grave injustice, Rougé considère le mal comme le seul principe de l'univers. Nous avons l'impression qu'il agit sans motivation psychologique en faisant arrêter le loyal Maélik au lieu d'Almamy qui a essayé de l'empoisonner. Malgré les preuves de l'innocence de Maélik, Rougé ordonne de le fustiger. Sa philosophie terrifiante, avec le culte absolu du Mal, déconcerte Madame Le Cormier qui ne veut que du bien. Elle est aimée des habitants du village, mais par une cruelle ironie du sort, c'est elle qui sera tuée.

Tels sont les faits de ce drame qui analyse les méandres du mal dans le monde. Une fois de plus, Lenormand tend vers le général, présente l'homme « désorienté par le réveil d'instincts dissolvants »⁵⁶. Dès les premières répliques de la pièce, nous apprenons que la logique européenne n'a pas droit de cité dans les pays sauvages. Mais l'Afrique n'est qu'un prétexte pour démontrer la nature authentique de l'homme. Le climat excessif est un fond pour l'action

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁵ M. Nozière, note in : *L'Avenir*, 24 janvier 1930.

⁵⁶ R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, P. U. F., 1947, p. 620.

d'une force inconsciente. De fait, Rougé semble avoir découvert les vraies lois de la nature qu'il partage avec le dramaturge. « La justice ? Mais cela n'existe pas, la justice... c'est une idée d'homme, une petite idée d'homme, ce n'est pas une réalité »⁵⁷.

6. 1. L'Enfer sans issue

Inspiré du darwinisme, Lenormand construit des héros dont le comportement se modifie au gré des changements qu'entraîne la nature sauvage. C'est en effet leur souplesse qui leur permet de s'adapter aux conditions sans cesse incertaines de la vie. Le « Petit Enfer » qu'est la société est aussi le milieu où existe la loi de la sélection. Ce ne sont que les plus forts et les plus intelligents qui réussissent à sortir vainqueurs de cette lutte.

En se souvenant peut-être de Machiavel, Lenormand croit que le mauvais instinct chez l'homme est plus puissant que le bon. L'homme est plus attiré par le mal que par le bien. Pris dans l'engrenage des lois naturelles, Rougé ne peut pas s'arrêter de faire le mal. Il démontre qu'une fois le mécanisme mis en marche, nul ne peut l'empêcher d'avancer :

Tous ceux qu'au cours de ma vie, j'ai traités injustement... Qui sait si, à leur tour, ils ne se sont pas vengés sur d'autres ? Et ces autres, sur d'autres hommes, nul ne peut savoir jusqu'où elle [injustice] est capable de couler... Nul, surtout, ne peut prétendre l'assécher⁵⁸.

Dans ce monde, il n'y a pas d'échappatoire, tous sont soumis aux lois aveugles du mécanisme. Lenormand arrive à la certitude, comme Strindberg sorti de la crise qu'il a décrite dans son *Inferno*, que la vie réelle est un enfer :

non pas ce lieu abstrait situé par les dévots en quelque vague région souterraine, mais l'espace terrestre dévolu aux vivants, la prison construite avec une intelligence supérieure, de telle sorte que je ne puis faire un pas sans froisser le bonheur des autres, et que les autres ne peuvent rester heureux sans me faire souffrir »⁵⁹.

La réalisation scénique de la pièce traduit bien l'atmosphère étouffante de ce « Petit Enfer ». En octobre 1924, Baty imagine un proscenium qui sera l'aire de jeu où l'éclairage tient le principal rôle de suggestion. L'ambiance du drame, créée par les jeux de lumière très élaborés, produit « jusqu'à l'angoisse l'illusion d'un soleil de feu en complétant cette illusion par l'impression de la chaleur équatoriale »⁶⁰.

⁵⁷ *A l'Ombre du mal, Théâtre Complet 4*, G. Crès et C^{ie}, 1925, p. 226.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁹ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 254.

⁶⁰ Armory, 13 octobre 1924 (dossier presse, fonds Rondel Rt 3755, 4. BNASP), cité par D. Pauly, *La rénovation scénique en France*, op. cit., p. 160.

6. 2. Pour en finir avec « l'homme de caractère »

Parmi les leitmotive de la pièce, nous retrouvons celui de la critique de la société (c'est par ses lois absurdes qu'elle a amené Rougé à devenir un monstre), ainsi que celui de la lutte pour la survie dans un monde cruel. Lenormand crée un personnage qui éclipse les comparses par sa volonté et par son intransigeance. Au contact de ce titan, les personnages secondaires perdent leur force et se laissent dominer par la sienne. C'est une lutte entre « les faibles » et « les forts ». Seuls les plus forts peuvent survivre dans la jungle sauvage. Le Cormier explique ainsi le pouvoir de son chef : « J'ai besoin de m'éclairer, de me rassurer sur moi-même. Rougé a une manière si subtile de torturer les faits, que j'en viens à douter de mon jugement »⁶¹.

Avec le personnage de Rougé le dramaturge se détourne définitivement de « l'homme de caractère », omniprésent dans le drame naturaliste. Il laisse de côté la description extérieure pour dégager les rapports de force, toujours en mouvement, à l'intérieur d'un même protagoniste. En s'attaquant à la soi-disant fixité du « caractère », il ne crée pas seulement un personnage tout à fait nouveau, mais il exprime son aversion pour les goûts de l'époque. Notre auteur trouve la confirmation de ses idées chez son maître suédois. Dans la *Préface à Mademoiselle Julie* (1888), nous lisons cette phrase capitale. Le terme « caractère »

devint dans le vocabulaire de la classe moyenne synonyme d'automate, de sorte qu'un individu qui une fois pour toutes s'était contenté de ses dispositions naturelles ou qui s'était adapté à un certain rôle dans la vie, qui en un mot avait cessé de grandir, fut appelé un « caractère », alors que celui qui évoluait, qui naviguait habilement sur le fleuve de la vie et qui ne cessait de prendre le vent fut considéré comme manquant de « caractère » dans un sens péjoratif évidemment, parce qu'il restait trop difficile à saisir, à enregistrer et à surveiller⁶².

Lenormand en finit avec les falots investis de caractère et interchangeable qui, selon lui, manquent de naturel. L'homme de caractère n'est pas naturel puisqu'il a un seul point de vue sur l'existence fuyante. Lenormand l'a donc remplacé par un homme ayant une âme. Cet homme hésitant et intérieurement déchiré répondra mieux aux exigences de la psychologie du dramaturge. Lenormand ne s'intéresse plus à l'écorce superficielle de l'être humain. Il veut sonder son âme chaotique, résistant à toute définition. C'est pourquoi il place ses personnages dans des pays exotiques où, sous l'emprise de la chaleur, ils se défoulent en se laissant dominer par leurs instincts obscurs. C'est à propos d'*A l'Ombre du mal* que Lenormand formule sa nouvelle conception du personnage :

Je l'ai livré, ce héros cartésien totalement analysable, aux puissances dissolvantes qui émanent de son inconscient. J'en ai fait le jouet des forces naturelles, je l'ai

⁶¹ *A l'Ombre du mal*, op. cit., p. 84.

⁶² A. Strindberg, *Préface à Mademoiselle Julie*, trad. de B. Vian, L'Arche, 1957, p. 10.

courbé sous la loi des climats excessifs ; je l'ai dressé, dans une vaine interrogation, devant les mystères de la mort, du temps et de l'espace⁶³.

Dans *Terre de Satan*, qui forme la suite d'*A l'Ombre du mal*, Lenormand continue de présenter des personnages sujets à leurs instincts destructeurs. Cette pièce est dotée d'un élément fantastique qui accompagne la dissolution de la personnalité de Le Cormier. Cet ancien subalterne de Rougé s'éprend d'une religieuse qui, dans les vêtements de sa femme tuée, se métamorphose en elle. Le climat excessif hâte la dégradation mentale de Le Cormier. Les contours du monde réel s'effacent au profit de la perception intérieure du protagoniste. C'est un pas en avant vers le théâtre onirique.

Le Cormier vit des moments où sa conscience fait défaut, il ne sait plus si ce qu'il voit est réel ou si ce n'est qu'une projection d'un songe. Il s'entretient la-dessus avec sa bien-aimée : « Vous savez que la solitude communique à la conscience comme une fièvre, où les proportions, les contours, l'identité même des êtres et des choses peuvent devenir... incertains »⁶⁴. Ce dialogue fait immanquablement penser à celui que l'Inconnu entretient avec la Dame dans *Le Chemin de Damas* de Strindberg. Le héros de Lenormand est fasciné par l'apparence que prend la sœur Marguerite dans les vêtements de sa femme tuée, il a « un tres-saillement et retombe dans sa rêverie »⁶⁵. Le même effet est produit par la fille de Laurency, Clotilde, dans *Le Simoun*. Annette, du *Réveil de l'instinct*, est aussi l'exacte copie de sa mère. Il semblerait que les vêtements que portent les jeunes filles ont la force de ressusciter les personnes défuntes, comme s'ils avaient absorbé tous les malheurs. « Pour moi, surtout depuis que vous portez sa robe, elle a cessé d'être morte. C'est comme un miracle, au sortir d'un cauchemar plein de démons »⁶⁶. On pourrait penser que c'est le premier signe de la crise de Lenormand-athée qui se pose la question de la survivance de l'âme. On n'en est pas encore là. Lenormand décèle plutôt l'instabilité de son âme. Il ouvre les portes du mystère, mais nous ne savons ce qui se cache derrière elles. Au moment où l'on attend des éclaircissements, le rideau tombe.

C'est encore une force diabolique qui pousse la sœur à endosser la robe de la femme de Le Cormier. Livrée à ses instincts, elle avoue : « c'est comme si un démon, en m'obligeant à porter cette robe, m'avait transformée... revêtue d'impureté »⁶⁷. Lenormand établit un équilibre entre les composantes réalistes et les éléments de mystère. Il introduit dans l'univers réel les obscurités du psychisme du héros pour lequel tous les événements se déroulent comme dans un rêve. Les personnages aux contours flous se transforment au point de devenir méconnaissables. Le climat équatorial y joue un grand rôle, tout comme dans

⁶³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 12.

⁶⁴ *Terre de Satan*, *Théâtre Complet 10*, Albin Michel, 1942, p. 238.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 301.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 296.

les pièces déjà étudiées. Mais l'auteur tend là vers l'inconnu plutôt que vers un monde onirique proprement dit. L'atmosphère envoûtante due au climat n'est qu'une étape dans la création d'un espace intérieur qui sera dans bien des cas un lieu de prédilection où les personnages tenteront de se soumettre à la psychanalyse. La part que Lenormand consacre au réalisme est importante, et plus elle semble authentique, plus elle effleure, paradoxalement, l'irrationnel, ce qui, en conséquence, prépare la voie au fantastique.

6. 3. Les personnages freudiens

L'atmosphère étouffante dans laquelle les rigueurs du climat précipitent les personnages, ainsi que l'effacement des contours de la réalité aménagent un lieu pour la vivisection de l'âme tourmentée. Tournant le dos à « l'homme de caractère », Lenormand crée des personnages dont les actes sont souvent dépourvus de motivation psychologique. Gémier note que notre auteur

scrute le secret des âmes. [...] Il observe les ressorts cachés de notre vie sentimentale. Il s'est même avancé plus loin dans le mystère qu'aucun de ses prédécesseurs. [...] Il a montré qu'au-dessous de nos idées claires, il y a en nous des impulsions d'autant plus puissantes que, les connaissant mal, nous ne pouvons les contrôler⁶⁸.

Il est vrai que la psychologie traditionnelle dépend étroitement de la physiologie et que, pour les besoins de la cause, elle est facilement sujette aux vérifications expérimentales. Le comportement des héros de notre auteur échappe à ce type d'explication. Il n'est pas analysable et s'avère souvent imprévisible. Ces personnages découvrent une couche inconsciente de leur psychisme qu'ils tentent de ramener à la surface de la conscience. Ils parlent maintes fois d'une force inconnue qui les pousse à agir contre leur volonté. En exposant l'aspect insaisissable de la psyché humaine, Lenormand est fréquemment perçu comme un auteur qui peuple ses pièces de héros freudiens. Il est évident que, dans les années vingt, le dramaturge était au courant de tout ce qui se passait dans le domaine de la psychologie. La découverte de Strindberg lui a permis d'acquérir la connaissance des travaux de Charcot et de Breuer qui étudiaient les troubles émotifs. Néanmoins, à l'époque où Lenormand écrit ses pièces « climatiques », il reste sous l'influence des auteurs russes et surtout il est un fervent lecteur de Nietzsche. C'est avant tout ce dernier qui le conduit à « l'isolation du moi » et à « sa séparation de Dieu ». Dans un de ses aphorismes, Nietzsche écrit : « J'ai fait cela, dit ma mémoire. Je n'aurais pas pu faire cela, dit mon orgueil, et reste inexorable. Finalement ma mémoire cède »⁶⁹.

⁶⁸ F. Gémier, *Le Théâtre*, op. cit., p. 75.

⁶⁹ Propos cités par D. E. Henried, *L'expérience et l'univers de Henri-René Lenormand*, op. cit., p. 94.

La Sœur Marguerite, dans la *Terre de Satan*, est une héroïne freudienne exemplaire. Le Cormier, qui la perçoit à travers le souvenir vague de sa femme, constate que ce ne sont plus des souvenirs, mais quelque chose de plus profond. Il s'écrie avec passion :

LE CORMIER :	Vous venez de bien loin que la tombe !
SŒUR MARGUERITE :	De plus loin que la tombe ?
LE CORMIER :	Du fond de vous-même... des régions de vous-même que vous ne connaissez pas.
SŒUR MARGUERITE :	Je ne sais plus... ce qui est moi ⁷⁰ .

De cette manière Lenormand anticipe la vivisection des obscurités de l'âme qui sera la pierre angulaire de son théâtre. En campant des personnages déchirés par leurs instincts, le dramaturge tente de représenter un espace intérieur qui, dans sa production postérieure, visera plus ostensiblement à écarter la réalité externe. Dans les pièces « climatiques », nous remarquons les premiers signes du subjectivisme qui privilégie l'étude de l'âme des protagonistes au détriment de l'intrigue. *A l'Ombre du mal* et la *Terre de Satan* sont les exemples les plus manifestes des drames modernes où l'évolution de l'esprit occupe une place importante. En sondant le psychisme humain, Lenormand découvre, parallèlement à Freud, que ses personnages semblent poursuivis par un destin implacable qui se situe à l'intérieur de leur moi tourmenté. Ils sont souvent les agents inconscients de leur infortune. Enfin, en soumettant ses personnages à des puissances inconnues, le dramaturge renouvelle le théâtre tragique d'une façon semblable à Ibsen et Maeterlinck. On voit que les idées de ces deux auteurs ont trouvé prise sur l'imagination de Lenormand. Maeterlinck écrit qu'Ibsen

a donné la liberté à certaines puissances de l'âme qui n'avaient été libres et peut-être a-t-il été possédé par elles. « Voyez-vous, Hilde, s'exclame Solness, voyez-vous ! Il y a de la sorcellerie en vous tout comme en moi. C'est cette sorcellerie qui fait agir les puissances du dehors. Et il faut s'y prêter. Qu'on le veuille ou non, il le faut ». Il y a de la sorcellerie en eux, comme en nous tous. Hilde et Solness sont, je pense, les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par-delà leur vie ordinaire, les épouvante⁷¹.

Ces lignes du *Tragique quotidien* correspondent aussi bien à la dramaturgie de Lenormand. Déjà, dans *La Dent Rouge* (1922), Claire, prototype de la Sœur Marguerite, s'interrogeait vainement sur ses sombres penchants. Elle vit dans un village où les habitants, superstitieux, l'accusent de sorcellerie. Ils l'inculpent du meurtre de son mari. C'est à ce moment qu'elle se demande si elle n'avait pas vraiment rêvé à la mort de Pierre :

⁷⁰ *Terre de Satan*, op. cit., p. 306.

⁷¹ M. Maeterlinck, « Le Tragique quotidien », *Le Figaro*, 2 avril 1894, cité dans M. Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Bruxelles, Editions Labor, 1985, p. 99.

Quelque chose en moi souhaitait par ma tête. Moitié rageant, moitié rêvant, je voulais qu'il retourne à la montagne... Vas-y... vas-y donc !... et qu'un malheur t'arrive !... Vas-y ! C'était comme une voix que je ne pouvais pas faire taire.

Et à la fin du drame elle déclare : « Je suis peut-être plus coupable encore que je ne l'avoue car j'ai voulu sa perte : et qui sait ce que peut le désir ? »⁷² La Princesse Katha Naham Moun, d'*Asie* (1938), tue ses enfants, mais c'est quelqu'un d'autre qu'elle-même qui pousse cette femme au meurtre :

Parfois, quelqu'un de terriblement fort et audacieux me conduit. Je ne connais pas son nom [...] Il est là. Ce ne sont pas ces mains de femme qui feront la chose. C'est lui. Le moment venu, il me rendra sourde et aveugle⁷³.

6. 4. L'homme sans Dieu

Les personnages de Lenormand affrontent un univers dont on a expulsé Dieu. Dans *Terre de Satan*, la dernière pièce « climatique », revient la critique furieuse du christianisme, privée de toute objectivité. C'est d'ailleurs la dernière où, par la bouche de ses personnages, l'auteur se prononce violemment contre la religion. A la critique de la foi s'ajoute le dénigrement de l'humanité et le constat de la chute de la civilisation occidentale. Le nom de Dieu, discrédité depuis longtemps par l'usage, a été vidé de toute signification. Mais, quand Lenormand s'en prend à la chrétienté et à ses vrais fossoyeurs, les bourgeois et les capitalistes, il critique toute l'humanité enfermée dans les principes de toute espèce. C'est une femme qui déclare le déclin du monde. Lady Sullivan, porte-parole du dramaturge, descend en ligne droite de Willem et de Rougé. Cette femme, en costume d'homme – ce qui causait la rage des dévots à l'époque – sème la haine contre la croix que les Européens ont plantée au Gabon. Elle désire l'extermination de toute la race blanche prosternée devant « cet affreux Christ, qui a l'air d'un ouistiti crucifié »⁷⁴. Iconoclaste, elle frappe la figure de Jésus de sa cravache : « ils peuvent tous être bien contents que j'aie passé ma colère sur un morceau de bois »⁷⁵. Elle favorise le féticheur, un certain N'Gil, qui est prophète de Goré-Goré, dieu du mal. En faisant s'affronter le Christ et Goré-Goré, Lenormand soulève le problème des idoles. Ce sujet a pu provoquer une réaction acérée de l'Eglise comme en témoignent ces paroles fort modérées de Paul Blanchart :

constater l'apparente inutilité de certains sacrifices et la vanité d'un apostolat parfois héroïque ; conduire une religieuse au point où elle ne sait plus discerner une tentation humaine de sa tendresse mystique ; – ce sont là des thèmes qui demeurent délicats, voire pénibles, pour l'auditeur, qui même incroyant est néanmoins l'héritier incon-

⁷² *La Dent Rouge, Théâtre Complet 3*, G. Crès et C^{ie}, 1924, p. 130-147.

⁷³ *Asie, Théâtre Complet 9*, Albin Michel, 1938, p. 114.

⁷⁴ *Terre de Satan, op. cit.*, p. 221.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 222.

scient d'une longue tradition chrétienne... H.-R. Lenormand a le courage de déceler et de débrider toutes les plaies – mais il reste impuissant à en assainir aucune⁷⁶.

Lenormand ne veut pas en effet donner des réponses faciles ; ainsi n'en donne-t-il aucune. Il détruit tout sans laisser une trace d'espoir. Il bat en brèche le mur du faux optimisme, rejette les attitudes figées de la société. Son théâtre met l'homme dans un monde où il est confronté aux réalités de sa condition que les puissances divines ne surveillent plus ; il s'y débat seul contre les forces de la nature. Si nous évoquons le rôle du climat comme un facteur qui affaiblit l'homme, nous ne devons pas y chercher une intervention surnaturelle. Ce phénomène vient de la terre. Absurde et imprévisible, il éveille les instincts que l'homme porte en lui. La vraie destruction vient de l'homme, la nature ne fait que hâter le processus du dépérissement. Lenormand s'applique

à découvrir les troubles qui résultent du jeu secret des instincts. Il va, par delà l'écorce, au centre du phénomène vivant que la raison ne contrôle ni ne dirige plus. Tout ce qui est normal, – c'est-à-dire raisonnable – l'indiffère. Il aime l'étrange, ce qui est malsain, vicieux, hors des règles, en révolte contre l'ordre moral, voire contre l'ordre social⁷⁷.

Les protagonistes de Lenormand, ces chercheurs de la vérité, se heurtent aux lois naturelles que la langue n'arrive guère à saisir dans ses formules ossifiées. Il y a une différence, comme le remarque Martin Esslin, « entre savoir d'une manière conceptuelle qu'une chose est vraie et l'expérimentation dans la réalité vivante »⁷⁸. Ces mots réservés au théâtre de l'après-guerre résument bien la condition des personnages de Lenormand. S'attaquant à la langue dans *Le Réveil de l'instinct*, l'écrivain arrive, dans *Terre de Satan*, à proclamer la chute du christianisme et, au dire d'un contemporain, à dépeindre l'apocalypse de l'humanité. Ses personnages affrontent désormais une réalité dépouillée de toutes illusions. L'intrigue du drame vise à réveiller ceux qui plongent dans un sommeil tranquille. La faillite des valeurs universelles ne débouche pas pour autant, comme chez certains expressionnistes, sur l'aspiration à une humanité régénérée. Le dramaturge est trop individualiste pour s'occuper de masses et trop pessimiste pour croire à la possibilité d'améliorer la condition humaine. Il n'est donc pas étonnant que Lenormand classe ses drames « climatiques » sous l'étiquette de *Théâtre d'Evasion* dans lequel il tente de se sauver d'une réalité où la vie est devenue insupportable⁷⁹.

⁷⁶ P. Blanchart, *Le théâtre de H.-R. Lenormand, Apocalypse d'une société*, op. cit., p. 230.

⁷⁷ A. Séché, « Henri-René Lenormand ou l'angoisse du mystère », idem, *Dans la mêlée littéraire (1900-1930)*, Edgar Malfère, 1935, p. 53.

⁷⁸ M. Esslin, *Au-delà de l'absurde*, Ed. Buchet & Chastel, 1970, p. 392.

⁷⁹ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 55-77.

7. Vers une morale moderne

Le message que Lenormand veut faire passer ne se manifeste pas encore dans ses nouvelles préoccupations formelles. Cependant, sa dramaturgie rejoint la modernité qui exprime « le malaise dans le monde ». Le début du XX^e siècle est en effet marqué par la crise des valeurs que traduisent les propos réitérés sur la décadence de la civilisation. Les jeunes rebelles cherchent désespérément « l'homme nouveau ». Leur messianisme a pour but d'organiser une communauté idéale, libre de toutes les contraintes sociales, libre du règne de Dieu. Cela explique le motif de la quête et de la métamorphose, présent dans les œuvres expressionnistes. En rejetant toutes les valeurs, y compris celles des soi-disant démocrates ou socialistes, Lenormand semble aboutir à un cul-de-sac. Il n'est point nihiliste pour autant puisqu'il aspire à instaurer une nouvelle morale, celle de l'homme libre. Daniel-Rops ne se trompe pas quand il écrit que

dans le domaine de la morale il n'y a aucune certitude et que le monstre caché au cœur de chaque être humain surgit à la surface avec la plus grande facilité, et plus fréquemment qu'on a coutume de penser. L'étude systématique des sentiments devient donc impossible et chaque individu repose sur une conception éthique qui lui est strictement personnelle et n'a valeur que pour lui-même. De là à passer à l'affirmation de l'inexistence de la morale en tant qu'ensemble de lois régissant les sociétés humaines et les individus, il n'y a qu'un pas⁸⁰.

Lenormand confirme à son insu l'incongruité ou tout au moins la relativité de toutes les normes qui consolident les fondements des sociétés. Il le déclare ouvertement :

J'ai criblé de flèches le conformisme bourgeois et la morale chrétienne, pour aboutir à une sorte d'immoralisme qui a, lui aussi, son conformisme, ses actions, ses prêtres et qui ressemble à un culte du mal⁸¹.

A ce stade de l'évolution de sa pensée, l'écrivain s'interroge sur les dangers de cette philosophie si elle s'adresse aux masses. Quand on dirait à la foule de se livrer à ses instincts, cela ne provoquerait que les passions les plus basses. La recherche d'un homme nouveau se limite au bout du compte à un petit nombre d'individus. Pour l'instant, Lenormand a délivré l'être humain des contraintes morales. Dans les pièces qui suivent, il s'apprête à présenter les principes de l'homme nouveau qui est pour lui, on peut s'en douter, un artiste.

*

En parcourant les drames dits « climatiques », on peut définir le théâtre de Lenormand comme une scène de violence. Les protagonistes de notre auteur se

⁸⁰ Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 57-58.

⁸¹ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 12.

déconstruisent sous l'effet des circonstances atmosphériques et météorologiques menaçantes. De fait, affaiblis par la chaleur ou le vent tropical, ils s'abandonnent à leurs instincts meurtriers jusque là inhibés qui les poussent à des actes de brutalité. La production de Lenormand révèle, dans ce contexte-ci, des liens étroits avec le Grand-Guignol. Vue à travers ses manifestations, la scène de violence ne dédaigne aucun thème. Elle fustige tous les tabous de la société de l'époque. Tantôt, elle chante l'exubérance sexuelle que la société refoule et, dont, par la suite, elle interdit l'accomplissement ; tantôt, elle s'insère dans la révolte contre l'ordre établi. C'est pourquoi, sur le continent noir, les Européens rationalistes deviennent sauvages. L'inceste et la débauche sont au rendez-vous : les filles se donnent à leurs pères, les militaires prennent plaisir à faire ou à voir souffrir autrui.

Mais penser que les pièces « climatiques » constituent un simple pendant du théâtre de la terreur serait, dans l'ensemble, une fausse piste, car, en situant ses drames dans des pays exotiques, l'écrivain veut indubitablement éviter, pour ainsi dire, « la censure morale ». Ce qui apparaît important pour lui, ce n'est pas la simple description de la dégénérescence de ses protagonistes, il ne veut pas épater comme Zola en accumulant les cas de déviations ; il désire par contre vitupérer la moralité occidentale entachée d'hypocrisie. De ce point de vue, cette étape de la production de Lenormand s'inscrit dans un autre type de dramaturgie, celui qui annonce la liberté absolue de l'homme nouveau. Cet homme, à l'instar des expressionnistes, exige de briser les carcans qui l'oppriment. C'est là un prélude à l'avènement d'un protagoniste surhumain.

CHAPITRE 3

« Les possédés »

Pas à pas, les protagonistes de Lenormand deviennent de plus en plus étouffés. Notre auteur s'éloigne de la psychologie traditionnelle pour scruter l'âme en profondeur. Avant d'arriver à la destruction complète de son statut consacré, le dramaturge présente un héros dont les premières fissures se manifestent à travers son asocialité.

1. Le portrait d'un artiste moderne

En délivrant l'homme des fausses contraintes sociales, Lenormand envisage de mettre sur scène un « artiste-monstre » qui nie et qui repousse la raison, la religion ainsi que la science et la morale, car elles sont toutes mauvaises. C'est en effet le problème du génie et le conflit entre l'artiste libre et le monde qui tracassent douloureusement le dramaturge. Sa pièce au titre significatif *Les Possédés* (1909) trahit ses positions jugées souvent comme anarchistes où l'auteur développe l'idée de l'artiste « sur-humain ». Ce drame exprime bien la révolte de la jeunesse qui, avant la Grande Guerre, livre l'assaut à la forteresse qu'est la société conformiste. S'attaquant aux « bourgeois », Lenormand ne pense pas seulement à une classe sociale, mais à la mentalité rétrograde de tous ceux qui empêchent les jeunes de s'exprimer librement. La présence d'éléments autobiographiques évidents permet de constater que l'écrivain aborde les sujets de son adolescence. « On peut dire que Lenormand pose les problèmes angoissants de sa propre personnalité quand il fouille dans les replis profonds et sombres de l'âme »¹.

La conception dramatique de Lenormand repose sur une tension entre deux antagonistes, deux groupes, et en même temps deux générations, qui luttent l'un

¹ E. T. Sheffer, « Lenormand as a Student of Personality », *The French Review*, novembre 1933, p. 55.

contre l'autre. Il met au cœur du drame le conflit entre Adrar, qui symbolise la vieille tradition, et Heller le révolté, qui foule aux pieds toutes les idées chères à celui-là. Ils représentent deux catégories en guerre et ne sont pas pour ainsi dire des individus au sens courant du terme. Adrar est un ancien peintre qui a renoncé à la carrière pour se consacrer à sa famille. Heller, malgré sa relative pauvreté, est un physicien célèbre qui bouleverse le monde scientifique par ses nouvelles découvertes. Le peintre est l'avocat de l'humanisme discrédité tandis que le physicien parle au nom de tous les jeunes dissidents. Comme dans les pièces précédentes, nous avons ici aussi affaire à un « dialogue philosophique ». Lenormand confronte le vieux peintre Adrar, incarnation probable du père du dramaturge, qui s'est dévoué à sa famille en donnant des cours privés, avec Heller qui brise tous les liens avec le passé. Adrar défend avec fermeté les valeurs traditionnelles alors que « l'enfant terrible » de la physique lutte pour la liberté absolue. Le peintre croit en l'homme, parle de la pitié et des sacrifices vis-à-vis de son prochain, bref il prône les valeurs universelles. « Je sais... qu'il faut se dévouer. Je sais... qu'il faut souffrir pour ceux qu'on aime »². Mais l'amour dont il parle n'a d'autre mobile, selon Heller, que l'égoïsme qui, en fin de compte, ne se ramène qu'à l'intérêt. Heller dit d'après Nietzsche que la piété n'est qu'un désir de possession. L'amour est également une manifestation pure du même désir, c'est-à-dire une forme d'égoïsme qui saisit chaque occasion pour s'emparer de la personne aimée et qu'accompagnent l'avarice et l'avidité. Cela explique la haine des jeunes qu'ils ont envers leurs femmes. En fait, Heller reproche au peintre raté l'hypocrisie puisqu'il cache, selon lui, un véritable instinct de possession. L'égoïsme en soi, poursuit le rebelle, n'est pas détestable à condition qu'on ne le déguise pas sous des étiquettes morales. Il est beau et respectable en son naturel, mais dégénère à cause des travestissements éthiques dont on l'habille. La moralité a ravagé les instincts de l'homme et en a fait une petite bête de troupeau. C'est elle finalement, conclut-il, qui assoupit les énergies saines de l'homme fort en opposant l'égoïsme pur aux soi-disant vertus.

On voit que Lenormand dénonce encore une fois la langue régularisatrice de fausses vérités. Pour Heller, les vertus ne sont que des mots, mais très dangereux. Toutes les vertus imposées par la tradition et véhiculées par le langage oppriment la liberté de l'individu parce qu'il est censé les respecter. Adrar a voulu éduquer son ami dans cet amour pour les valeurs universelles, mais celui-ci se révolte et brise les chaînes. Il affiche le culte de l'égoïsme outrancier qu'il inculque à son fils Marcel. Se sentant menacés par la tyrannie mensongère de la tradition, tous les deux déclarent une bataille impitoyable contre elle. C'est comme dans le *Fils* de Walter Hasenclever, « le combat de la vie et de l'esprit contre la réalité »³. Ici, comme dans le drame expressionniste, la génération des fils se rebelle contre

² H.-R. Lenormand, « *Les Possédés* », *Feuilleton de Comœdia* du lundi 3 juin 1912, pages non numérotées.

³ Cité par J.-M. Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, op. cit., p. 29.

les pères, tenants des règles périmées. Le vieux monde paternaliste doit disparaître pour laisser la voie libre aux jeunes. Ces derniers n'hésiteront même pas à tuer tous ceux qui se trouveront en travers de leur chemin. « Ça me grise d'entendre craquer un édifice sur lequel reposent des siècles d'horreur !... Ça me saoule de renverser les dogmes, les systèmes, de détruire enfin ! »⁴

Pour mener à bonne fin ses recherches sur la dissociation universelle de la matière, Heller sacrifie la vie de sa femme. Il a profité d'elle et de sa fortune. Après sa mort, il n'éprouve aucun remords. « Ma femme était un être simple, qui n'avait pas de devoirs envers elle-même. Elle pouvait suivre son instinct de sacrifice ». Marcel ira encore plus loin, car il poussera son parent et ami Jean à sauter par la fenêtre. Il n'a aucun motif pour tuer son cousin, sinon, comme c'est le cas de certains personnages expressionnistes, une pure présomption psychologique. Marcel et Jean représentent deux catégories d'artistes : le premier est un « sur-homme » qui crée en détruisant tout afin de conserver son art, tandis que l'autre n'est qu'un piètre suiveur. Puisqu'il est affaibli moralement aussi bien que physiquement, Jean ne pourra jamais devenir un vrai artiste. Privé d'âme, il ne vit pas, donc sa mort, selon Marcel, ne signifie rien pour l'humanité. Le crime prétend donc être un acte symbolique que légitime la médiocrité de Jean. Marcel déteste son antagoniste qui est sujet aux railleries les plus humiliantes. Ayant échoué à épouser la carrière d'un grand artiste, Jean devient un pauvre névrosé aux ambitions imaginaires. Il est le contraire de Marcel qui aspire à la grandeur de l'homme. Ce drame est un cri de l'individualisme qui rejette toute contrainte. « Il faut vivre dangereusement », affirment les jeunes contestataires. Le conflit entre l'ancien et le nouveau monde correspond à la crise des valeurs décrite par Nietzsche. En 1947, Lenormand note dans une lettre : « Maintenant que la force est jouée, je m'aperçois que j'ai essayé de réaliser sur le plan dramatique la *transmutation des valeurs* dont rêvait Nietzsche. Tel est, je pense, le secret de mes *précipices* »⁵.

C'est en effet encore une fois sous l'emprise de ce philosophe que Lenormand formule les idéaux d'un artiste nouveau. Le point essentiel qui l'a occupé toute sa vie était la liberté d'expression. L'artiste doit être libre avec toutes les conséquences qui en découlent :

Pour moi, la valeur de ce que vous appelez les sentiments élevés commence à partir de l'authenticité de ces sentiments. S'il y entre une part de mimétisme, d'obéissance à la règle, à des impératifs, venus du dehors, ils sont déjà beaucoup moins valables. [...] A mon avis, le type d'homme dont le monde a besoin est un homme qui saurait échapper à tous les conformismes, aux idéologies, aux mensonges des propagandes, aux slogans des partis, aux vérités toutes faites que proposent les religions. Donc...

⁴ H.-R. Lenormand, « *Les Possédés* », *op. cit.*

⁵ Lettre à Andrée Sikorska. Fonds Henri-René Lenormand.

ce que je trouve désirable dans l'homme, c'est l'instinct de la vérité, le sens et la pratique de la liberté⁶.

Le premier obstacle que rencontre l'artiste sur sa voie est la moralité qui incite les gens à mépriser tout ce qui est vivant et énergique, bref, tout ce qui tend à exprimer la soif de la vie et de la beauté. Cette soif n'est réservée qu'aux hommes d'exception, pour reprendre le terme du philosophe allemand, qui refusent de masquer la bête sauvage qui est en eux. C'est ainsi que Lenormand aspire à devenir l'apôtre d'un « homme nouveau ». La moralité occulte les sentiments les plus élevés, fait de l'homme un animal domestique. Un vrai artiste doit agir conformément à ses impulsions naturelles. Heller dit qu'il faut abolir la morale, cette force destructrice de toutes les énergies libres de l'homme et établir à sa place le règne de l'égoïsme que les « vertueux » ont essayé d'abolir.

Le deuxième obstacle est l'amour. Quand Heller voit son fils réfléchir sur les fautes commises envers sa propre femme, il s'écrie : « Ne te laisse donc pas affaiblir par ces réveils d'altruisme et de sentiment. [...] Une femme qui a cessé de nous inspirer n'est plus rien pour nous ». Juste après nous retrouvons Marcel changé. Il péroré comme hypnotisé : « Faire mon devoir !... Mon devoir de créateur ! Exiger, obtenir n'importe comment ! [...] Je ne me laisserai pas arrêter par de niais scrupules, quand j'ai mon œuvre à sauver ». L'égoïsme est justement l'expression la plus directe de cette volonté de puissance à laquelle aspire Marcel, élève diligent des théories de Heller. Sa femme l'accuse d'égoïsme farouche, mais cela confirme encore une fois que Marcel est sur la bonne voie. Heller déclare : « l'amour n'est pas fait pour nous autres. C'est un divertissement à l'usage des faibles d'esprit. Les cérébraux n'aiment pas, ils désirent »⁷. Ils ne savent pas aimer au sens primaire du mot puisqu'ils désirent toujours par cette soif d'absolu jamais saisissable. C'est là le mystère de la création artistique qui veut pénétrer « au delà des étoiles »⁸. Cela ne peut provoquer que de la souffrance, mais une souffrance joyeuse, pleine d'énergie et d'exubérance vitale. « Je porte en moi cet effrayant instinct de créer qui commande à tout le reste, qui le méconnaît, qui l'écrase. C'est lui, la cause de notre malheur ». La femme de Marcel, victime des préjugés, ne comprend pas que la douleur et le plaisir puissent être complémentaires. Un nœud indissoluble lie la souffrance à la joie. Marcel dit : « Je me sentais la proie des forces contraires, les unes m'attirant vers mon art, les autres me poussant à la vie »⁹. Mais les passions que la morale qualifie de malades sont des manifestations de la vie même. Les fièvres et les ébullitions de l'esprit sont plus valables que le mensonge idéaliste. Les artistes sont durs pour les autres, mais avant tout pour eux-mêmes. Marcel dira encore : « J'ai beaucoup souffert.

⁶ H.-R. Lenormand, *Qui êtes-vous ?* interview d'André Gillois, émission du 22 octobre 1950.

⁷ « *Les Possédés* », *op. cit.*

⁸ *Les Trois chambres*, *op. cit.*, p. 106.

⁹ « *Les Possédés* », *op. cit.*

J'aime trop amour pour aimer un seul être... c'est un mal cruel. Il détruit l'âme »¹⁰. Il est convaincu que tous les grands représentants de l'humanité ont dû souffrir de la même manière. On ne peut pas s'élever sans froisser les autres et soi-même. C'est dans cet acte à la fois courageux et dangereux que s'affirme la grandeur d'âme qui n'est qu'une volonté de puissance. Cette exaltation du moi choque les « petits ». Le duo Heller-Marcel représente des hommes « supérieurs » qui ne craignent rien. Dans leur effusion ils mettent en jeu leur santé et sacrifient leurs proches. Ils ne peuvent pas créer sans détruire, même ceux qu'ils aiment :

MARCEL :	Des victimes, soit, mais des victimes nécessaires.
SUZANNE :	Si pour créer il faut devenir des monstres, ne créez pas !
MARCEL :	Trop tard ! Je ne peux plus m'arrêter aux souffrances que je cause ¹¹ .

2. Le démon mystérieux

Une autre pièce de la même veine, *Une vie secrète* (écrite entre 1912 et 1918), constitue le prolongement des réflexions de Lenormand sur la création artistique. Blanchart relève à juste titre

cette vie secrète – et combien secrète, et trouble, et complexe – traversée par l'un des démons mystérieux que recèlent tant d'âmes, pour leur tragique destin. Et ce démon est ici le démon créateur : la tragédie est celle de l'artiste, celle du génie...¹²

Le dramaturge a créé une fois de plus un nouveau monstre qui subjugué sa femme à son activité artistique. Mais son analyse est plus nuancée et le caractère du personnage, plus complexe.

Lenormand n'abandonne pas la méthode autobiographique. L'irradiation de sa personnalité permet à l'auteur de se dédoubler et de transmettre, par l'intermédiaire de son personnage principal, le musicien Michel Sarterre, ses doutes et hésitations sur l'art et sur l'existence. Lenormand transcrit également sa vie conjugale. Sa femme, Marie Kalff consacre toute sa vie à l'œuvre de son mari et supporte courageusement son infidélité. De même, Michel Sarterre est un dévergondé qui cherche l'inspiration dans la morale de la liberté sexuelle. Il trompe ouvertement sa femme avec Vera Zvierlof, une chanteuse russe déchue qu'il oblige à participer aux orgies. Victime de la morphine et de l'alcool, elle partage ses vices et finira par se suicider. La sexualité s'avère être un piège qui ne peut conduire qu'à la mort. Cette pièce inaugure le cycle d'œuvres où notre auteur se fait confesseur et analyse sa vie mouvementée. Il méconnaît encore le théâtre onirique, mais on décèle dans le drame des tendances manifestes à explorer les

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² P. Blanchart, *Le théâtre de H.-R. Lenormand, Apocalypse d'une société*, op. cit., p. 65.

arcanes de son moi profond. Lenormand se penche sur sa propre existence non pour faire ostensiblement de l'exhibitionisme, mais pour la projeter dans ses drames, prendre ainsi quelques distances et enfin mieux la comprendre. *Les Confessions d'un auteur dramatique* contiennent nombre de confidences autobiographiques qui prouvent que l'on peut reconnaître en Michel le moi artistique de l'auteur :

J'étais aveugle et sourd à ce qui n'était pas mon univers personnel. Je récrivais la pièce qui devint, plus tard, *Une Vie secrète*. Je retrouvais le monde des sens, après des semaines de maladie. La taverne du Moulin Rouge et son marché aux filles me retenaient de longues heures. M'identifiant volontairement avec le personnage de mon drame en refonte, le musicien qui cherche dans la débauche la source de son inspiration, je m'immergeais, aux lourdes fins d'après-midi, dans l'élément femelle du souterrain de la place Blanche. Huppé, dressé, frôlé, coincé par les vagues impersonnelles qui bruissaient continuellement dans cette grotte des plaisirs à bon marché, j'abdiquais ce qui fait l'individu : la liberté du choix, le charme de la décision, la spécificité des attirances. J'étais une épave engourdie au rythme du flot vivant, un rêveur obsédé par l'accouplement. Et j'échouais dans un des garnis voisins, remorqué par une ou deux des bêtes de louage en qui s'apaisait ma folie. Flora, l'Alsacienne, la Créole, vingt autres noms qui traînent sur mes carnets, n'évoquent plus rien pour moi que la chair féminine, dépouillée jusqu'à l'abstraction des différences, des prestiges et des nuances de la personne¹³.

Il n'est donc pas étonnant que le dramaturge perçoit ses personnages par le prisme de son âme décontentée. Dans le déroulement du drame il échappe à l'anecdotique et arrive à mettre en lumière, derrière les aventures de Michel, la condition humaine.

Le conflit qui oppose deux artistes est une autre composante essentielle de la pièce, peut-être la plus importante. Dans ce drame il est question de confronter « l'art révolutionnaire » de Michel et la musique traditionnelle du vieux Fanères. Une fois de plus les personnages incarnent les forces primitives qui entrent en guerre. Le vieux musicien sert de contrepoint au jeune rebelle. Il représente la catégorie de défenseurs de la tradition alors que l'alter ego de Lenormand figure tous les révoltés qui s'érigent en fossoyeurs du vieux monde. Le jeune compositeur rejette les lois harmoniques du système tonal et brise les liens avec l'esthétique ancienne. Il s'affranchit des règles afin d'atteindre une expression spontanée de son âme. Fanères, en revanche, pris dans les rets d'un romantisme simpliste et grossier, voit dans la musique de Michel une folie à combattre : « Votre symphonie ce n'est que de la fièvre, du désir et de l'ivresse. Il faut qu'un artiste exprime autre chose ». Selon le vieillard l'artiste devrait traduire « les sentiments humains, tout simplement, sa pitié, sa douleur, son amour inquiet d'un infini »¹⁴. Un compositeur novateur de la taille de Sarterre ne peut pas l'accepter. Le dialogue qui semble au prime abord innocent masque une haute tension entre

¹³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 233-234.

¹⁴ *Une Vie secrète, Théâtre Complet 3*, G. Crès et C^{ie}, 1924, p. 199.

les deux interlocuteurs. Michel réagit violemment aux propos du vieux musicien puisque l'enjeu n'est pas telle ou telle forme de musique, mais la liberté du créateur. « Ma loi n'est pas l'amour, c'est le désir. C'est celle qui mène les mondes l'un vers l'autre »¹⁵. La joute s'annonce cruelle. Comme dans *Les Possédés*, le dramaturge formule les idéaux d'un artiste nouveau qui n'a pas de comptes à rendre. S'agit-il de liberté artistique, la critique sociale manifeste chez Lenormand une haine déclarée. C'est pourquoi le protagoniste tient des propos cyniques et hostiles qui disent son profond dégoût pour la société bourgeoise, symbolisée ici par le professeur et la femme du compositeur. L'artiste doit pouvoir déployer son potentiel sans limite et les vices que lui reproche la société sont incomparablement plus vertueux que les vertus illusoires qu'elle cultive. Il doit être libre « comme un requin dans le Pacifique »¹⁶. Le dramaturge confirmera cette conviction *expressis verbis* : « Accuser ou excuser un grand artiste de ses faiblesses, de ses fautes, de son égoïsme familial ou social, c'est un peu comme d'accuser ou d'excuser un tigre d'avoir des griffes »¹⁷. Voulant atteindre à la moelle de l'existence, l'artiste ne cherche pas dans son travail une consolation, mais la force de vivre. Un tel sentiment pourtant, nous l'avons déjà vu, n'est fort qu'à une condition : il faut qu'il soit né d'une souffrance. Sarterre donne l'exemple de Vera Zvierlof qui a trouvé la grandeur d'âme dans la misère. Dès qu'elle se sent à l'abri dans la maison des Sarterre, elle perd son inspiration et s'assoupit. Michel va donc détruire méthodiquement sa tranquillité et pousser la jeune fille dans l'alcoolisme, seul le malheur étant à l'origine de toute grande œuvre.

Cette pièce à l'intrigue plutôt banale semble être ancrée dans la tradition quasi boulevardière. Mais ce n'est qu'une apparence. La vie du couple et les excès du débauché se réduisent à un simple décor où s'affrontent des forces qui dépassent largement le cadre d'une *pièce bien faite*. C'est un combat idéologique qui est à la base de l'action. Dans *A l'Ombre du mal*, le schéma de la lutte pour la survie dans un monde cruel s'appliquait au combat du plus fort avec le plus faible. Seul le plus fort, physiquement et psychiquement, pouvait survivre dans les conditions extrêmes d'un pays tropical. A présent, ce schéma s'étend à la lutte des idées, qui oppose les tenants de la morale officielle aux révoltés qui, au nom de leur liberté, n'acceptent pas les valeurs de la société. Le dramaturge présente ce conflit dans une perspective subjective où l'aspect autobiographique joue un rôle prépondérant. S'y laissent voir deux idées directrices : le combat des cerveaux et le tragique universel.

¹⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

¹⁷ H.-R. Lenormand, *Qui êtes-vous ? op. cit.*

2. 1. Le combat des cerveaux

A ce stade de son évolution, c'est encore Strindberg qui est le maître à penser de Lenormand. Notre auteur relit les *Vivisections* et y retrouve l'explication des antagonismes dans lesquels s'empêtrant ses personnages. Au centre des considérations de Strindberg se trouve la théorie de la suggestion. L'auteur du *Père* partage les conclusions de l'Ecole de Nancy et déclare que la suggestion peut aussi bien se produire en dehors d'une situation d'hypnose. La suggestion joue un rôle beaucoup plus important dans la vie sociale qu'on ne le pensait jusqu'alors. Strindberg a découvert qu'elle n'est autre chose que le combat du cerveau :

le plus fort contre le plus faible et sa victoire sur celui-ci, et que ce processus s'accomplit dans la vie de tous les jours sans que nous en prenions conscience. [...] La lutte pour le pouvoir c'est la lutte des cerveaux, maintenant que la lutte des muscles est quelque peu tombée en désuétude. Et la lutte des cerveaux, si elle est moins sanglante, n'en est pas moins terrible¹⁸.

Soulignons l'aspect inconscient de ce combat qui informe aussi le comportement des personnages de Lenormand. Thérèse et le professeur Fanères se liguent contre Michel tout en agissant de bonne foi. Ils présument sauver son âme égarée. Mais désirant étouffer son inspiration jugée morbide ne veulent-ils pas tuer son individualité ? Ils savent bien pourtant que l'œuvre est la seule raison d'être de Sarterre. En le privant de son art ils commettent un « meurtre psychique ». Si au départ leurs gestes semblent inconscients, à la fin Thérèse dira à Fanères : « Nous sommes odieux »¹⁹. Sarterre est cependant loin de lui faire grief de la préméditation : « Je ne te reproche rien. Tu ne pouvais pas agir autrement. Personne ne peut agir autrement »²⁰. Dans la vie il n'y a pas de solutions, il n'y a que des nécessités. Analysons les armes utilisées par Thérèse et le professeur.

Pour attaquer, ils doivent tout d'abord trouver un point névralgique de l'adversaire. Au début, la femme de l'artiste semble être la plus faible en raison de sa passivité et de son apparente résignation. Michel la domine car il a le privilège de l'intelligence. Or, celle-ci n'a pas droit de cité dans la nature et l'épouse du jeune contestateur semble mue par les lois naturelles. Elle ne se pose pas de questions et accepte la vie telle qu'elle est. Le portrait de Thérèse fait penser à la manière de Strindberg. Elle rappelle en effet les personnages strindbergiens dont la force psychique leur permet de dompter les adversaires. Dans le *Père*, par exemple, Laura use du doute comme arme afin de combattre le Capitaine dont l'âme est déchirée par les hésitations. « L'homme intelligent » est toujours double, prétend Strindberg, puisqu'il est constamment tiraillé par des aspirations contra-

¹⁸ A. Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, éd. M. Gravier, trad. M. Diehl, Gallimard, 1964, p. 87.

¹⁹ *Une Vie secrète*, op. cit., 302.

²⁰ *Ibid.*, p. 268.

dictoires, tandis que la constitution psychique de la femme n'est pas compliquée. Elle sait toujours ce qu'elle veut. Elle tire toute sa force de cette simplicité. Et il conclut que l'intelligence s'oppose aux lois de la nature et à la Volonté universelle qui ont toujours le dessus.

Lenormand constate dans sa pièce

le danger qu'il y a, pour un artiste, à approfondir psychologiquement, c'est-à-dire à transmuier en analyses ses instincts bruts, et la difficulté d'établir un équilibre entre l'approfondissement et la dispersion du moi ; il est amené enfin par là à nier toute efficacité de la volonté²¹.

Thérèse est simple, sûre de ses convictions, tandis que Michel pêche par son intellectualisme raffiné. Il cherche à expliquer son œuvre tout en sachant que personne ne pourrait la comprendre. Thérèse adopte le même langage, par quoi elle veut démontrer la relativité et la faiblesse du discours de Michel. Elle tente de semer le doute dans la conscience du mari et de ruiner sa confiance en lui-même.

THÉRÈSE : Tu n'as pas perdu ton âme !
 SARTERRE : (*avec une passion contenue*) Pitié, remords, tout le paquet est au fond du trou. Je n'ai gardé que mon âme d'artiste !... Il ne faut pas le dire, mais c'est pour cela que je peux inventer, parler un langage tout neuf ! Pour créer, vois-tu, il faut être innocent comme une panthère !
 THÉRÈSE : (*souriant*) Si tu avais perdu ton âme, nous ne pourrions plus être heureux ensemble.
 SARTERRE : (*sérieux*) Prends garde : autre chose pourrait entamer notre bonheur.
 THÉRÈSE : Quoi donc ?
 SARTERRE : Ton penchant vers l'irréel... Cet instinct qui te pousse à n'attacher de valeur qu'à ce qui surmonte ou méconnaît la matière... la vie. J'ai parfois l'impression que tu te meus dans un autre monde.
 THÉRÈSE : Un autre monde ?
 SARTERRE : Le petit monde souterrain de l'âme... Sourdement, obscurément, tu cherches je ne sais quel au-delà. Prends garde, car à ce jeu-là, on s'affaiblit, on s'égare. Je n'aime pas qu'une part de toi-même me soit étrangère, m'échappe. Ma force, à moi, tient à la terre... et je ne veux pas perdre pied. Quelquefois, quand je te regarde, je sens devant moi comme une fenêtre ouverte sur le vide. Je sais que je ne m'y pencherai jamais... Mais je ne veux même pas que tu m'en souffles la tentation²².

Tout idéalisme, chrétien ou social, est, selon le protagoniste et notre auteur, un renoncement au monde. Il n'y a point lieu de s'en étonner puisque Lenormand reste toujours sous l'influence de Nietzsche. Sartre démontre à sa femme qu'elle se réfugie dans des formules périmées et qu'en réalité elle se retire du

²¹ Daniel-Rops, *Sur le théâtre d'H.-R. Lenormand*, préface du dramaturge, *op. cit.*

²² *Une Vie secrète*, *op. cit.*, p. 195-197.

monde. Michel en revanche aime la vie et la terre. Il exprime cet amour dans sa musique qui affirme l'exubérance des formes vitales, l'énergie, le courage. L'artiste, selon lui, ne peut pas s'arrêter, il doit toujours chercher et combattre « au-delà du bien et du mal ». Le héros prévient sa femme des malheurs qu'elle court en gardant la croyance qui divinise la médiocrité et tue l'esprit de la grandeur de l'homme. Mais cet athée invétéré semble être contaminé. La moralité est alléchante et contagieuse. Les propos de Thérèse exercent un charme dangereux. Sartre lutte, il a toujours des forces pour affronter ses ennemis. Il crie à Fanères : « J'écraserais bien plus que des chimères, pour la défendre »²³. Son irascibilité trahit pourtant ses tares, dévoile à ses adversaires ses points faibles. Ayant perdu son sang froid, il veut jouer les cartes sur table. « Je sais que vous avez à me parler. Faites-le donc bravement, sans détours ». Dès que le professeur essaye d'embrouiller ses vraies intentions, Sartre va s'écrier hystériquement : « Foncez ! Je suis d'attaque. De quoi s'agit-il ? Mes successions de secondes ? Mes appoggiatures pas résolues ? Ça grince ? »²⁴ Fanères ne peut pas et ne veut pas comprendre l'inspiration de Sartre. Ce dernier veut révéler la vie, les forces de la nature et repousse la sentimentalité plate de la musique romantique qui, à ses yeux, ne cherche qu'à attendrir faussement le cœur des auditeurs. Au moment où il parle de sa propre œuvre, il s'extasie : « Je ne mets pas en musique les battements de vos cœurs dégénérés ! Je chante une vie qui n'est pas la vôtre. Une vie plus vaste ! Celle de la nature »²⁵. Devant le complot de sa femme avec Fanères, Michel décide de quitter la maison. De fait, pour trouver de l'inspiration et avant tout pour échapper à l'influence de son épouse, il s'abrite avec Vera dans une mansarde lugubre où il s'adonne à la débauche.

Au deuxième acte Thérèse est présentée comme une femme forte. Elle parle avec assurance et accuse son mari des torts envers la pauvre Vera. Michel ne capitule pas encore, il résiste, mais il s'affaiblit progressivement. Les paroles de sa femme sont comme du vélin doux qui ronge son psychisme. « Tu es venue fouiller dans ma conscience »²⁶, lui dit-il d'une voix fatiguée. Il tente une dernière fois de lutter, mais il finit presque par reconnaître la supériorité de sa femme : « La seule chose que je redoute, c'est la tienne [conscience], celle dont tu as essayé d'user contre mon œuvre, celle qui s'attaque maintenant à ma vie »²⁷. Quand elle voit son mari exténué, elle attaque de front : « Il faut regarder en toi-même et chercher le mot de cette affreuse énigme », à quoi Michel répond craintivement « Pourquoi savoir ? »²⁸ Il fuit son regard avec inquiétude. Quand elle se dit sa mère, Sartre se comporte à l'image d'un enfant : il hausse les

²³ *Ibid.*, p. 204.

²⁴ *Ibid.*, p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

²⁶ *Ibid.*, p. 237.

²⁷ *Ibid.*, p. 240.

²⁸ *Ibid.*, p. 234.

épaules, baisse la tête, parle à voix basse comme s'il avait peur d'une réprimande. Le dialogue qui va suivre démontre que Thérèse a gagné la guerre, non seulement une bataille :

THÉRÈSE : Tu as peur de cette force-là ?
 SARTERRE : Quelquefois.
 THÉRÈSE : (*vivement*) Eh bien, c'est que tu as besoin d'elle, c'est que tu l'attends.
 SARTERRE : Ah, tu ne vas pas recommencer, n'est-ce pas ?
 THÉRÈSE : Ecoute-moi et sois sincère. Est-ce que, parfois, tu ne t'es pas interrogé anxieusement sur sa valeur, sur son pouvoir ? Est-ce que tu n'as pas deviné qu'il te manquait, à toi et à ton art, une chose nécessaire, inconnue, mais qui existe, pourtant ?²⁹

Dès lors, Michel se laisse entraîner doucement par l'illusion qu'il détestait toute sa vie. La force de la suggestion l'a vaincu. Il sera rongé par le virus des remords.

Au troisième acte Michel est un homme nouveau. Il revient à la maison et mène la vie exemplaire d'un bon mari. Il s'intéresse à la carrière de la déplorable Vicelli, une chanteuse qui n'a pas de voix. Il s'apitoie même sur le sort de Vera qu'il avait entraînée dans la fange, mais il ne peut plus rien créer d'original. Thérèse a tué en lui son talent : « En intervenant dans ma vie, en la jugeant, en en parlant devant moi, tu as violé le secret de ma nature. Tu as empoisonné ma source ». Plus loin il avoue la victoire de sa femme :

Depuis que je sais, je ne crée plus ; je me regarde et j'ai honte ; je suis devenu double... Il y a maintenant, entre la nature et moi, un miroir où je m'apparais, avec mes doutes, mes remords, mes craintes. Je ne sais quel esprit sournois me souffle continuellement des scrupules. J'ai changé de vie... Je suis un homme apprivoisé³⁰.

A qui demander la justice ? La police n'arriverait jamais à démêler les traces de ce crime. Les mains de Thérèse ne sont pas entachées de sang.

2. 2. Le tragique universel

Et, tout de même, Thérèse est bel et bien une meurtrière. Elle paraît peut-être moins violente qu'Alice dans le *Père* de Strindberg, mais elle non plus ne recule devant aucune extrémité pour réaliser ses intentions. Comme le Suédois dans sa pièce, Lenormand dépeint un conflit qui oppose des individus en chair et en os, ayant des intérêts incompatibles concrétisés. Sur ce point, les deux auteurs ne seraient pas loin des conceptions dramatiques d'Ibsen.

Mais voici que, à la façon de Strindberg, l'auteur français décide d'aller au-delà du réalisme dramatique qui, pour être étudié, n'exige que des instruments

²⁹ *Ibid.*, p. 235.

³⁰ *Ibid.*, p. 269-271.

d'analyse psychologique traditionnelle. En effet, il est légitime d'aborder les protagonistes de Lenormand sur deux niveaux : d'une part, ils font bien partie d'un monde réaliste, ils ont leurs traits de caractère spécifiques, ils ont leurs propres idées et leurs passions qu'ils ressentent chacun à sa manière, dans l'absolue solitude de leur expérience vécue ; mais, d'autre part, leur identité individuelle s'estompe pour céder la place à l'abstraction, chère aux expressionnistes. C'est dire que Sarterre n'est pas seulement un artiste qui cherche à assouvir ses désirs sexuels ; il devient aussi le symbole du sexe masculin en lice avec l'élément féminin, incarné par son épouse. Autrement dit, en brossant ses personnages, Lenormand va du particulier au général, de l'individuel il s'élève à l'universel et, ce faisant, il se rappelle sans doute Strindberg qui avait tenté de moderniser la tragédie antique.

Effectivement, on serait tenté de voir Clytemnestre en la femme de l'artiste, tandis que Sarterre tiendrait le rôle d'Agamemnon. Le conflit tragique est analogue, même si nous n'assistons pas au crime physique, et sa dimension universelle, soulignée dans les deux cas. Chez Lenormand, cette transposition du concret à l'abstrait se manifeste dans la situation spatio-temporelle du couple. Nous ne connaissons ni le lieu ni le moment historique de l'action. Placés dans le *hic et nunc* de la scène théâtrale, les personnages semblent mener une vie claustrale, ils sont isolés du monde extérieur ; n'ayant aucune relation avec celui-ci, ils ne communiquent qu'entre eux et ne débattent que de ce qui les touche directement, en-deçà de leur espace privé. Dès lors nous pouvons les percevoir comme des figures-idées ou comme des « forces », au dire d'August Stramm, comparables à des archétypes. Pour comprendre ce point de vue, il nous faut abandonner la psychologie et chercher une interprétation symbolique, d'où l'originalité de la plume de Lenormand.

De plus, quand il veut généraliser, comme dans d'autres pièces, Lenormand ne tient pas uniquement à illustrer la guerre des sexes. Il fait de ses protagonistes les représentants de deux idées concurrentes. La lutte entre les époux acquiert ainsi l'aspect universel des forces primitives qui s'affrontent dans le monde : d'un côté le christianisme avec ses restrictions, et de l'autre, le nietzschéanisme de la nouvelle génération. C'est dans ce contexte que Sarterre exemplifie la chute de tout artiste, pris dans l'engrenage de l'idéologie, les protagonistes étant porteurs des idées personnelles de Lenormand. Quand Sarterre accuse sa femme de l'avoir contaminé par ses idées déplorables, il constate :

Je suis né deux mille ans trop tard [...] Il y a deux mille ans, cet empoisonnement n'eût été possible, parce que le poison n'existait pas encore. Elle m'a communiqué le même fléau que le christianisme au monde : la conscience !³¹

Michel n'est pas seulement un lecteur fidèle de Nietzsche, mais aussi un symbole de cette humanité agenouillée devant les chimères d'une religion dévas-

³¹ *Ibid.*, p. 270.

tatrice. En évoquant l'heureuse époque d'antan, il pense, à l'instar de Nietzsche, aux Grecs et aux Romains qui étaient des aristocrates et des immoralistes au sens noble du terme. Dès que le christianisme, avec sa morale prétendue dégénérée, prend pied dans ces pays, on remarque aussitôt le début de la décadence et, ce qui s'ensuit, la disparition lente mais effective de l'espèce supérieure. Le christianisme introduit le péché, inconnu des anciens. Cela provoque un désordre de sentiments et de jugements qui conduit à l'affaiblissement des peuples. Sarterre rejette ce christianisme qui se montre hostile à deux choses essentielles : la vie et l'art. Il a bien compris que le chrétien est un homme de mort qui méprise la vie ici-bas en cherchant une existence au-delà du réel.

Mais le rebelle échoue dans sa lutte comme le capitaine devant sa femme dans le *Père* de Strindberg, l'échec de Sarterre étant le résultat de sa condition tragique. Cet artiste possède une conscience. Il sait bien que sa femme a commis un crime dans sa personnalité. Enfin, il se rend compte que ses conceptions artistiques ont capitulé devant celles de Thérèse. Nous voyons donc un protagoniste complexe, intérieurement déchiré. D'un côté, il devrait être cet « homme nouveau » intransigeant, mais en réalité, face aux idées chrétiennes prônées par ses adversaires, il s'achemine à sa perte. Cette perspective d'analyse confirme une fois de plus que nous avons là un véritable héros tragique, et ceci, dans l'acception aristotélicienne du terme. Sarterre n'est ni bon, ni mauvais. Il a pourtant une tare naturelle, la faiblesse de son caractère, qui ne lui permet pas de lutter contre ses ennemis. Incapable de défendre son art, il va ainsi le sacrifier sur l'autel de la religion.

3. Le trio infernal

Le portrait de l'artiste penché sur lui-même se trouve repris dans *Les Trois chambres*, mais pour être considérablement enrichi³². Lenormand mûrit et rejette l'aspect intellectuel de la psychologie du musicien.

Sarterre s'explique trop et prend des allures de porte-parole. L'aspect romantique de ses débordements me fait aujourd'hui sourire. Il se dévergonde trop consciemment. Il devient un peu le Père système de la débauche tarifiée³³.

L'aspect autobiographique de cette nouvelle pièce est frappant. De fait, au niveau de la structure interne, ce drame est le plus autobiographique de tous. Lenormand y évoque sa vie de dramaturge à l'époque où il résidait en Suisse. Il partageait sa vie avec deux femmes : son épouse légitime, Marie Kalff, et sa maîtresse Rose Vallerest. Cette dernière garde d'ailleurs son prénom dans la pièce

³² Représenté pour la première fois à Paris, le 17 février 1931 sur la scène du Théâtre Edouard VII.

³³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 289-290.

tandis que la femme de Lenormand interprète sur la scène le rôle de la pauvre Florence³⁴.

L'intrigue est simple et reprend le même motif qu'ont exploité les pièces déjà étudiées : le désir d'une totale liberté sexuelle. Mais le dramaturge plonge ici plus profondément dans son psychisme. En exposant les doutes de Pierre, qui est son double, il essaye d'exorciser ses propres démons. L'histoire du « triangle » est en effet présentée du point de vue du moi de l'auteur. Les événements constituant la trame de l'adultère sont, à quelques exceptions près, empruntés directement à la vie réelle du dramaturge. La forte irradiation de l'ego de l'auteur n'entraîne pourtant pas encore une forme nouvelle. Lenormand place l'action du drame dans une réalité extérieure bien identifiable, alors que le monde intérieur du psychisme humain sera évoqué dans les dialogues des protagonistes. On y décèle les facteurs annonciateurs de la technique de rêve et de la dissolution de la personnalité des protagonistes. Le héros échappe à l'explication que propose la psychologie traditionnelle. Il est une « de ces âmes sans contours, sans repos, qui paraissent mystérieuses parce qu'elles fuient continuellement dans le brouillard... Elles ne sont que du brouillard. Il n'y a rien à fixer, rien à connaître en elles »³⁵.

3. 1. Une nouvelle conception du personnage

Reflétant le psychisme déchiré du dramaturge, Pierre hésite entre le désir sexuel et l'amour spirituel. Son âme fissurée par ces deux forces contradictoires souffre et tente en vain de concilier les extrêmes. L'écrivain illustre ce conflit en choisissant le décor simultané des trois chambres. La chambre du milieu est occupée par Pierre, celle gauche par Florence, son épouse ; et celle de droite par Rose, son amante. Les deux chambres latérales matérialisent dans un sens les penchants incompatibles de Pierre, qui ne pourront jamais se rejoindre.

Le dramaturge focalise toute l'attention sur la métamorphose intérieure de son héros. Il représente l'âme déséquilibrée du protagoniste qui ne sait pas aimer puisqu'il n'arrive pas à la symbiose avec l'être aimé. Pour lui, le vrai amour exclut le contact physique. Pierre distingue entre l'attrait érotique de Rose et l'amour de Florence. Il dira à la première : « Je ne t'aime pas, puisque j'aime Florence. Ce n'est que ton corps, ta présence dont j'ai besoin, pour combler je ne sais quelle demande, pour équilibrer je ne sais quelle rupture. Il n'est pas question d'amour entre nous »³⁶. Les deux femmes tiennent donc le rôle de miroirs où le héros peut entrevoir son propre mystère. Dans une lettre, Lenormand écrit :

³⁴ « Mme Marie Kalff a été admirable dans le rôle de Florence. Elle l'a vécu plus encore que joué ; et, dans cette inoubliable scène de la lettre, qui restera comme un des morceaux essentiels de l'œuvre de Lenormand, elle nous a inspiré une émotion qu'aucune autre interprète n'aurait pu nous donner », M. Rostand, note in : *Le Soir*, 19 février 1931.

³⁵ *Les Trois chambres*, op. cit., 153.

³⁶ *Ibid.*, p. 171.

« il est vrai que chacune de mes pièces où la femme est parfois traitée avec une sorte de cruauté apparente, c'est une âme, c'est un visage féminin qui me l'a inspirée, j'allais dire – dictée, soufflée à l'oreille »³⁷.

La situation de Pierre revêt le caractère d'un conflit tragique. Pour montrer que la communion entre les deux éléments, spirituel et physique, est pour lui impossible dans le cadre d'une liaison unique, le dramaturge donne vie à deux héroïnes distinctes, comme si elles incarnaient chacune une instance différente d'une seule personne. Pierre aime Florence mais ne la désire pas sexuellement. Il n'aime pas Rose mais il veut la posséder physiquement :

Les deux moitiés d'un être, un corps et une âme injustement séparés. Je me suis épuisé à vous réunir dans mon cœur. Et pas une heure je n'ai connu la plénitude. J'étais arraché, paralysé par ma double tendresse. Il y a des moments où je vous ai haïes d'être les deux. J'ai souhaité que l'une de vous disparût³⁸.

Cette aberration d'ordre psychologique est aussi celle de l'auteur. Pierre ne peut pas avoir de contacts charnels avec sa femme légitime parce qu'elle a pris le rôle de sa mère. Dès le début de la pièce il explique ainsi son attachement à Florence : « Il est vrai qu'il y a dans son amour une indulgence, une inquiétude presque maternelles. Du jour où je l'ai compris, j'ai cessé de la désirer »³⁹.

En lisant les *Confessions* de Lenormand, nous apprenons que Marie Kalff a aussi remplacé, dans son psychisme, la mère du dramaturge. L'irradiation du moi qui émane de cette pièce permet à l'auteur d'entrer dans la zone jusqu'alors interdite de son âme. Pierre étale sans ambages son déchirement qui sera aussi confirmé mot à mot par Rose, comme si elle faisait partie intégrante du protagoniste. « Je croyais pouvoir t'aider à vivre comme enfant qui a perdu sa mère ». Ce n'est pas Rose qui s'exprime ici, mais une voix qui parle à l'auteur, une voix qui provient d'une zone enténébrée de son psychisme. Rose n'est donc plus un personnage autonome mais une image de la femme. Elle porte des traits particuliers de toutes les amantes que Lenormand a rencontrées dans sa vie. En Pierre, l'écrivain s'est représenté lui-même. Ce faisant, il introduit une forme de théâtre où le véritable drame se passe à l'intérieur d'une seule conscience, celle de l'auteur. Cette technique rappelle les procédés des expressionnistes. Le théâtre expressionniste présente, en effet, un monde clos où se débattent les personifications des instances psychiques du protagoniste. Le seul contact avec la réalité extérieure passe par l'évocation des souvenirs de l'artiste. En réduisant les personnages de femmes à l'état de projections du moi de Pierre, Lenormand esquisse une ébauche de scène expressionniste.

³⁷ Cité par A. Fortier, *Etude sur la dramaturgie de Henri-René Lenormand*, thèse, 1972, p. 488.

³⁸ *Les Trois chambres*, op. cit., p. 187.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

3. 2. D'autres procédés

Ce n'est pas seulement le portrait de Pierre qui aide Lenormand à faire passer quelques nouveautés dans ce drame. L'étude du dialogue permet de constater que le vrai drame s'accomplit non pas tant au niveau de la réalité, mais plutôt dans la vie profonde des personnages. L'écrivain reprend un autre motif, déjà présent dans ses pièces antérieures : il s'agit d'une sorte d'hypnose-suggestion qui mènera Florence au suicide. Les deux amants torturent la femme de Pierre qui, hypnotisée, mettra fin à ses jours. Le rôle de catalyseur de cette action inconsciente revient à Rose. C'est elle qui souffle à Florence la suggestion de la mort en lui racontant ses rêves. Au début du quatrième tableau elle lui dit :

Je me voyais morte, exposée dans un cercueil ouvert, sur le trottoir. Les gens me regardaient d'une façon méprisante, en passant. Il y avait une gerbe de lilas posée au pied du cercueil. Un homme qui ressemblait à Jacques a pris les lilas, les a jetés dans la boue et les a piétinés. Un autre, un Suisse-Allemand obèse, qui fumait un énorme cigare, en a secoué la cendre dans le cercueil⁴⁰.

Le mouvant idéomoteur de l'action est évident. Lenormand y introduit l'élément fantastique fait sombrer la pièce dans une atmosphère de frayeur. Le monde de rêve fait son irruption momentanée dans la réalité. Il a pour fonction de dévoiler les penchants meurtriers des héros. A la fin du même tableau, Pierre revoit la scène du rêve de Rose. Il reconnaît le promeneur obèse qui veut louer une chambre :

LE CLIENT : *(Il fume son cigare et parle avec l'accent suisse allemand.)*
Celle-ci est paisible ?

LA FEMME DE CHAMBRE : C'est la plus tranquille de tout l'hôtel.
(Entendant les voix, Pierre va écouter à la porte. Il regarde par le trou de la serrure, envahi par l'horreur, comme si un crime ou quelque abominable souillure était en train de s'accomplir.)

LE CLIENT : Je quitte le Palace à cause du bruit. Alors, vous comprenez...

LA FEMME DE CHAMBRE : Celle-ci est un tombeau, monsieur, un véritable tombeau.

LE CLIENT : Bien, bien, nous verrons.
(La cendre de son cigare tombe sur le lit. Il fume face au public.)⁴¹

Jusqu'ici, on croirait que c'est Rose qui est la victime de ses propres hallucinations, mais un autre dialogue révèle explicitement ses propres instincts. Il rappelle le dialogue de Strindberg dans *Le Chemin de Damas*⁴² :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴¹ *Ibid.*, p. 165-166.

⁴² A. Strindberg, *Le Chemin de Damas I*, L'Arche, 1983, p. 217 :

LA DAME : [...] Pourquoi as-tu crié en dormant ?
L'INCONNU : Je faisais un rêve...
LA DAME : Un véritable rêve...

ROSE : J'ai fait, cette nuit, un rêve.
 FLORENCE : Quel rêve ?
 ROSE : Nous nous battions.
 FLORENCE : Toi et moi ?
 ROSE : Oui, je me voyais sous forme d'un oiseau, livrant bataille à un autre oiseau, qui était toi. Les deux harpies étaient accrochées l'une à l'autre par les griffes, se lacérant à coups de bec. Le combat avait lieu au-dessus d'une fosse à fumier, dans laquelle chacune essayait de précipiter l'autre. A la fin, l'oiseau Rose devenait plus fort que l'oiseau Florence et le faisait disparaître dans la fosse... J'étais tellement bouleversée que je n'ai pas pu me rendormir⁴³.

Lenormand introduit également dans le dialogue la technique de répétition et de reprise. La pièce finit par la scène du début comme si rien ne s'était passé. Pierre écrit son drame et sa femme s'apprête à copier le texte. Florence est morte, mais son rôle est désormais assumé par Rose. Le héros cherche à nouveau une aventure amoureuse avec une autre jeune fille inconnue. C'est ainsi que Lenormand illustre le motif des éléments récurrents de sa propre vie. Le premier tableau commence par le dialogue suivant :

FLORENCE : (*s'excusant*) Oh, tu travailles, mon chéri ?
 PIERRE : Oui... Entre tout de même.
 FLORENCE : Non. Travaille.
 PIERRE : Ma scène est finie. Entre⁴⁴.

Et voici le dialogue du dernier tableau :

ROSE : Pardon, mon chéri.
 PIERRE : Entre.
 ROSE : Tu ne travailles pas ?
 PIERRE : J'ai terminé mon second acte, tout à l'heure⁴⁵.

La pièce finit par la reprise de la première scène, ce qui montre que l'action revient au point de départ ; que les personnages, ayant mené une lutte acharnée, sont condamnés à la revivre à l'infini – l'un pour savourer sa victoire et l'autre, chose essentielle au message du drame, pour méditer l'amertume de son échec. Inscrit dans une histoire cyclique, le destin du protagoniste, dont la volonté est brisée et la force vitale, annihilée, se voit ainsi marqué d'un sceau tragique. Cette technique de répétition, Lenormand semble l'emprunter à Strindberg ; cependant, elle sera aussi, et à maintes reprises, utilisée par les expressionnistes. Mais notre

L'INCONNU : D'une terrifiante réalité, mais tu vois la malédiction : j'ai besoin de le raconter, et à qui le raconterais-je, sinon à toi ? Mais je ne puis te le raconter, car je me heurte à la porte de la chambre défendue...
 LA DAME : Le passé...
 L'INCONNU : Oui...

⁴³ *Les Trois chambres*, op. cit., p. 174.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 188.

auteur partage avec cette avant-garde encore une autre particularité : c'est qu'il représente des individus d'apparence éphémère, instables, changeant au cours de l'action, et dont la personnalité échappe à l'analyse psychologique traditionnelle.

4. Dans les dédales du temps

Le Temps est un songe occupe une place particulière parmi les drames de Lenormand. Monté sur la scène du Théâtre des Arts, le 2 décembre 1919, il condense les motifs des pièces déjà étudiées. Il est donc déroutant de savoir que ce drame a été écrit avant *Le Simoun* et *Les Trois chambres*. Cette œuvre inaugure une nouvelle forme de théâtre qui la rapproche de l'expressionnisme. On peut y voir, en premier lieu, les signes encore imparfaits de la technique de rêve, mais aussi l'apparition d'un personnage que l'on qualifierait d'expressionniste, car c'est pour la première fois que notre auteur installe un héros qui se dédouble dans un monde quasiment fantastique.

Le dramaturge remplace la division traditionnelle du drame en actes par celle en tableaux. C'est une première nouveauté mais elle reste de moindre importance parce qu'elle n'entraîne pas encore la technique de stations comme dans les « drames mystiques » de Strindberg. Cette structure fractale des tableaux permet pourtant la succession rapide des images qui ne sont pas logiquement liées entre elles, mais semblent enchaînées par l'imagination d'un rêveur. Lenormand ne transpose pas directement de rêves au théâtre, il s'en tient à esquisser discrètement la structure du rêve. C'est ainsi qu'il réussit à exposer l'évolution intérieure et les méandres obscurs du psychisme de son protagoniste névrosé. Ce drame marque indéniablement un pas vers le théâtre onirique. Ce théâtre, dit Lenormand, est

celui où le rêve, sous toutes ses formes, prend le pas sur le réel, je veux dire où le rêve se détache sans équivoque possible de ce que le théâtre nous donne pour réel, puisque à la scène, c'est déjà de la réalité transposée et, dans une certaine mesure, rêvée⁴⁶.

La pièce se laisse résumer en quelques mots. Après de longues années passées à Java, Nico van Eyden retourne à Utrecht pour rendre visite à sa sœur Riemke. Romée, sa petite amie de l'enfance est aussi invitée. En cours de route, au bord d'un étang elle voit une terrifiante hallucination : elle aperçoit la tête de Nico affleurer à la surface de l'eau. L'homme se noie, mais Nico vit toujours. Romée a vu aussi des roseaux coupés et une barque verte, deux éléments clefs qui accompagnent l'action. C'est à partir de ce moment qu'elle se demande avec Riemke si par hasard elle n'avait pas vu le futur. Au fil de six tableaux nous observons comment peu à peu la vision de la noyade se réalise. La pièce commence par l'évocation de la mort du personnage principal qui finit bel et bien

⁴⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 68.

par s'accomplir. Lenormand semble être le premier à faire usage au théâtre de l'idée du « continuum du temps » qui renverse la notion de temps à laquelle nous étions habitués avant la vulgarisation de la théorie d'Einstein.

Étymologiquement, le « drame », signifie « action », et le théâtre, ou art dramatique, se veut l'imitation d'une action. Pour cela, il faut respecter les étapes suivantes : l'exposition, le nœud, la péripétie et le dénouement, qui assurent le développement logique de l'action. Mais, dans *Le Temps est un songe*, Lenormand n'observe aucune de ces composantes du drame traditionnel. La chronologie est renversée, puisque la pièce commence par la fin de l'action. La péripétie à proprement parler n'existe pas. Rien ne se noue ni ne dénoue. La temporalité échappe à toute vérification rationnelle. Nous avons le sentiment que, dans cette œuvre, le temps suit son propre cours en l'absence de tout événement. Riemke déclare : « Le temps s'écoule, rien n'arrive »⁴⁷. L'action, noyau du drame, est ainsi mise en cause. Il en est de même avec le dialogue, autre élément indispensable de l'action. Il renvoie à ce qui s'est produit en dehors de la scène et, puisque les personnages préfèrent à la narration l'analyse des états d'âme, il n'est pas à même de faire progresser l'action. D'autre part, dans cette pièce, le dialogue a encore une autre fonction, celle du monologue. Par exemple, quand Nico parle de l'absurdité de la vie, de la relativité du temps et de l'espace, il ne s'adresse qu'à lui-même. D'autres personnages ressemblent alors à des fantômes issus de son rêve. Le monologue de Nico résulte d'un thème existentiel, non d'une situation scénique. Lorsque le personnage débite son rôle il n'est pas seul, mais ce sont précisément ses paroles qui l'isolent des autres. C'est ainsi que le dialogue se transforme en une série de soliloques.

4. 1. Entre le rêve et la réalité

Quand il bouleverse le temps de la fiction, Lenormand en fait du coup le sujet de la pièce. Les personnages qui périssent sur la relativité du temps semblent se mouvoir à la frontière du réel et du rêve. Nico ne comprend pas la division rationnelle du temps et de l'espace. Pour lui ni l'un ni l'autre n'existent :

Hier, aujourd'hui, demain, ce sont des mots [...]. Des mots qui n'ont de réalité que pour nos mesquines cervelles. Hors d'elles, il n'y a ni le passé ni l'avenir... Rien qu'un immense présent. Dans l'éternité, nous sommes en même temps à naître, vivants et morts⁴⁸.

On dirait que c'est Lenormand qui s'exprime ainsi à travers son personnage. Dans la pièce, le dramaturge tente de comprendre un problème dont il ne percera jamais le mystère : le monde est-il réalité ou illusion ? « *Le monde extérieur – son*

⁴⁷ *Le Temps est un songe*, Théâtre Complet 8, Albin Michel, 1935, p. 204.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 213.

irréalité, l'irréalité de la propre personne sont des sentiments que j'ai connus dès l'extrême jeunesse. N'être que *le rêve d'un autre*. Le monde était un rêve. Le Temps est un songe »⁴⁹. Écrivant les premières scènes du drame sous l'emprise de Strindberg, le dramaturge semble privilégier la thèse selon laquelle « l'univers n'est qu'une apparence (= une farce ou un néant relatif) »⁵⁰. Lenormand veut, en effet, nous dire que la réalité n'est qu'une simple illusion derrière laquelle se cache le néant. Ses personnages partagent les mêmes conclusions que le dramaturge. Nico dit :

Nous ne pourrions jamais rien connaître de ce que voient nos yeux, de ce qu'entendent nos oreilles, de ce qui traverse nos cerveaux. [...] Rêver n'est rien. L'affreux, c'est de savoir que l'on rêve... C'est de marcher et de savoir qu'il n'y a pas de sol sous nos pas... C'est d'étendre les bras et de savoir qu'ils ne peuvent rien étreindre... car tout est fantômes et reflets des fantômes⁵¹.

Ces mots du protagoniste évoquent un espace qui dans ce drame n'est pas celui d'une réalité extérieure mais celui de son moi qui rêve. Il n'est pas un individu concret, mais un personnage symbolique qui exprime les hésitations du dramaturge. Lenormand semble « moderniser » les conceptions de Maeterlinck concernant l'absence de l'homme en faveur d'« une projection de formes symboliques, par un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie »⁵². C'est à propos de cette pièce qu'Edmond Fleg remarque que Lenormand

a introduit dans le théâtre d'aujourd'hui, dans le théâtre en veston, *ce personnage invisible* que Maeterlinck fit planer sur ses drames archaïco-poétiques, et qui n'est autre que l'interrogation angoissée de l'homme devant les énigmes du destin. Ce personnage invisible est absent de notre théâtre classique,

mais il est présent « dans l'œuvre de Shakespeare et dans celle d'Ibsen »⁵³. Cette remarque est d'autant plus justifiée que le dramaturge confirme l'intérêt qu'il porte pour l'auteur du *Roi Lear*. Dans la tragédie de Shakespeare

le doute et le mystère pèsent sur la création... L'homme shakespearien est un rêveur, parce que le monde dans lequel il se meut est un rêve. Il est en communication constante avec les forces de la nature, qui pèsent sur lui, l'exaltent, le sauvent ou le perdent. Ces forces jouent avec la marionnette humaine, la déterminent, la poétisent ou la noircissent⁵⁴.

Le Temps est un songe se situe dans le prolongement des pièces « climatiques ». Ce n'est plus le soleil tropical, mais les brouillards qui accablent les

⁴⁹ *Qui êtes-vous ? op. cit.*

⁵⁰ A. Strindberg, *Ur Ockulta Dagboken*, Stockholm, Bonnier, 1963, p. 59, cité par G. Vogelweith, *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*, thèse, 1971, p. 570.

⁵¹ *Le Temps est un songe, op. cit.*, p. 214.

⁵² Cité par M. de Jomaron, *Le Théâtre en France, op. cit.*, p. 213.

⁵³ Cité par Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand, op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ H.-R. Lenormand, « Shakespeare et le mystère », journal et date inconnus, cité par Doris E. Hernried, *L'expérience et l'univers de Henri-René Lenormand, op. cit.*, p. 238.

héros. Nico à sa Romée : « Tu le sais bien. Ces vapeurs grises qui passent, qui passent pendant des semaines... Cette pluie qui est encore de la brume... cette brume qui est déjà de la pluie... cela me désagrège »⁵⁵. Le brouillard fait naître l'atmosphère d'incertitude et d'inquiétude. Il sert de toile de fond à l'action onirique, propice à l'aventure spirituelle du protagoniste. Le rêve apparaît en effet dans une sorte de brume grisâtre, il se situe dans des couches reculées de l'inconscient qui demandent à être éclairées. L'inspiration autobiographique se présente à tous les niveaux du drame. En décrivant l'ambiance étouffante de la Hollande, unique précision géographique réaliste, Lenormand transcrit la première rencontre avec Marie Kalff : « Les étangs bordés de roseaux, le brouillard sur les chemins d'eau, tout le paysage prenait pour moi le caractère à la fois abstrait et sensible du drame »⁵⁶.

Dans ce monde à mi-chemin du réel et de l'onirique, les objets, le climat, la végétation ainsi que les paroles des protagonistes prennent la forme des signes symboliques à l'adresse du héros. Le décor suggéré par la lumière varie suivant les différents climats. Au premier tableau les précisions scéniques nous renseignent : « A gauche une vaste baie ouvrant sur trois panneaux de vitres légèrement violacées »⁵⁷. Au deuxième tableau les brouillards collent obstinément à la vitre et déchaînent les instincts des protagonistes. Les brouillards et la lumière créent un effet de surnaturel. Mais quand Romée voit la tête de Nico, il n'y a plus de jeux d'ombre ou de lumière. L'apparition de l'homme émerge dans une brume légère, dans les « flammes de mer »⁵⁸. Le même décor revient dans la scène finale du suicide du héros : « Ces brumes-là, dit la gouvernante, ne durent pas, ce sont des flammes de mer »⁵⁹. Une demi-nuit qui règne dans la pièce reflète le côté obscur des participants au drame. L'eau est un autre élément qui permet de caractériser l'action et les personnages et, partant, de donner une image sensible de leur évolution psychologique. « L'eau est morte, ici... On devient comme elle... stagnant, moisi ». La nature et les constructions architecturales ruminées par l'influence dévastatrice du temps entrent elles aussi dans des comparaisons qui font penser que les états d'âme ont été pour ainsi dire réifiés, privés de leur substance humaine : « Regarde nos voisins, ils ne sont pas plus vivants que leurs maisons... Ils sont insensibles, aussi mornes qu'un arbre pourri, qu'une bâtisse rongée de lèpre ou qu'un canal d'eau croupie... Ce pays me fait du mal »⁶⁰. Le dialogue avec Saïdyah, au cinquième tableau, explique un autre aspect de l'attrait qu'exerce l'eau sur le protagoniste. Les profondeurs insondables de l'étang, qua-

⁵⁵ *Le Temps est un songe*, op. cit., p. 174.

⁵⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 200.

⁵⁷ *Le Temps est un songe*, op. cit., p. 144.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 227-228.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 194-195.

siment personnifiées, conduisent Nico à découvrir, ou plutôt à pressentir les recoins de l'âme de sa bien-aimée, mystérieux comme elles :

Je l' [la surface de l'eau] ai beaucoup regardée, j'ai passé des heures tout seul penché au-dessus d'elle... et je me suis mis à l'aimer... Il y a des mares noires au pied de vieux remparts... On dirait des yeux fixes qui possèdent la vérité. Quant à l'eau du grand étang... je ne sais pas pourquoi, elle me rappelle Romée... Parfois, elle frissonne tout à coup par places, sans qu'on sache pourquoi... Eh bien, quand Romée éprouve une surprise ou une contrariété qu'elle veut dissimuler, une de ses joues se met soudain à trembler, comme l'eau. [...] Sous la surface où se reflète le ciel, il y a tout un monde obscur, impénétrable. [...] Quand on regarde Romée dans les yeux, c'est la même chose... Leur clarté n'est qu'à la surface... En dessous, il y a la même ombre, le même froid mystérieux⁶¹.

Ailleurs, Nico parle de la futilité de la vie. En observant les insectes au-dessus de l'étang, il est saisi de l'absurdité de l'existence. La réalité extérieure lui semble être un rêve éphémère dans lequel le temps fait connaître sa relativité avec une ironie blessante :

ils tourbillonnent dans la lueur jaune, comme s'ils étaient ivres fous... Ce sont des vieillards qui s'accrochent à la lumière... Il y a quatre heures, ils n'étaient pas encore au milieu de leur vie... Depuis, ils ont senti passer sur eux trente ou quarante années d'une existence humaine. Ce soir – dans dix ans – ils mourront sous les roseaux... le temps est un songe⁶².

Les propos des protagonistes constituent également les indices d'une action inconsciente. Parlant de son hallucination, Romée ne désire-t-elle pas obscurément la mort de Nico ? Elle est la sœur « jumelle » des héroïnes freudiennes qui commettent des crimes contre leur volonté. Nous avons déjà remarqué que le lieu indéfinissable de l'action constitue un espace opportun à la descente dans les profondeurs inconnues du psychisme humain. Les yeux de Romée dissimulent « en dessous, [...] la même ombre, le même froid mystérieux ». Ne cacherait-elle donc pas ses instincts meurtriers ? Riemke accuse Romée d'avoir soufflé involontairement à son frère la suggestion de la noyade suicidaire :

je pense que quand tu as vu cette face dans l'étang, aucun danger ne menaçait mon frère. Ce n'était pas une révélation du passé ou de l'avenir... ce n'était qu'une hallucination... Mais depuis... je me demande si ce délire de ton esprit ne se transforme pas en réalité.

Cette dernière reconnaît sa culpabilité : « Tu avais raison... C'est moi qui lui ai donné cette idée... C'est moi qui le perdrai ! »⁶³ La suite de l'action, coupée par deux suspens, ne sera qu'un lent accomplissement de la vision. Nico fait couper les roseaux qui lui rappellent vaguement le visage d'un être et au point culminant il commande la barque verte.

⁶¹ *Ibid.*, p. 214.

⁶² *Ibid.*, p. 212.

⁶³ *Ibid.*, p. 209.

4. 2. Le monologueur dans le drame

Lenormand introduit dans ce drame le monologueur, qui est un accusateur lyrique du rationalisme de la civilisation occidentale. Sa construction psychologique annonce aussi le processus de la dissolution de la personnalité. Nous percevons tous les protagonistes de la pièce en fonction de ses états d'âme. Les femmes ne sont pas tout à fait des abstractions, mais Lenormand les cache à nos yeux et nous ne pouvons les voir, par moments, qu'à travers la conscience de Nico. Elles ne sont pas encore les vrais reflets de son psychisme, comme c'est le cas des « drames mystiques », mais elles semblent arrachées au monde réel. Les femmes n'existent pas vraiment pour le héros. « Nous... cela n'existe pas, dira-t-il à Romée, il y a toi... il y a moi... je suis seul »⁶⁴. Il répètera la même chose à la gouvernante Madame Beunke : « je sais que vous n'existez pas là où je vous vois. [...] Quant à ce fantôme qui a l'air de parler, de bouger devant moi... je ne sais rien de lui »⁶⁵. Elles sont des ombres chinoises que nous connaissons de l'extérieur, des silhouettes aux contours effacés. De fait, nous savons peu ou presque rien sur la vie de Romée ou celle de la femme de charge. Toutes leurs conversations tournent autour du héros.

Le véritable personnage est donc Nico qui voit le monde de l'autre côté de l'écran. Notre auteur esquisse le portrait d'un être intérieurement déchiré et fait de ses fluctuations le motif principal de la pièce. Toute l'action se réduit, en fin de compte, à un long monologue de Nico. Le héros fait part de ses doutes sur son existence, essaye d'extérioriser le mal qui le tracasse. Tout le drame se déroule donc au niveau de sa conscience, ou mieux, dérive de son inconscient pour atteindre la conscience. C'est sur une base pareille que s'organisait l'*anagnorisis* aristotélicienne. Si dans la tragédie antique les forces extérieures déterminent le destin des personnages, ici ce sont les forces intérieures du psychisme humain qui conditionnent la fatalité.

Les personnages des auteurs nouveaux se meuvent dans une atmosphère qui, sans être celle du rêve, n'est plus tout à fait celle de la réalité telle que leurs devanciers la concevaient. C'est que leur notion du réel s'est modifiée, approfondie, amplifiée. Ils ne considèrent plus l'homme psychologiquement analysable... comme la matière exclusive de leur art. Autour de l'être humain, les forces naturelles, la pression qu'elles exercent sur lui, les perturbations qu'elles engendrent en lui, sont tenues pour aussi réelles que l'être humain lui-même. Le surnaturel, que ni la science ni le machinisme n'ont fait disparaître de la conscience moderne, l'enveloppe d'une présence invisible, mais irrécusable. Les forces dites occultes, qui ne sont peut-être que les forces naturelles de demain, guident vers ses destins énigmatiques l'homme du drame nouveau. Les mystères du temps et de l'espace, qui, eux, resteront sans doute des mystères jusqu'à

⁶⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 233.

l'extrême soir de la pensée pèsent sur lui. Et l'antique fatalité, extérieure à l'homme, s'est intériorisée, pour devenir le faisceau de ses énergies inconscientes⁶⁶.

Certains passages de la pièce permettent de constater que Nico pourrait aussi bien apparaître dans un drame expressionniste. Il n'est pas un personnage au sens habituel du mot. Lenormand ne le présente pas de l'extérieur, mais il nous fait plonger directement à l'intérieur de sa conscience. En relisant les répliques des deux femmes nous avons l'impression qu'elles ne sont que les clichés du psychisme du protagoniste.

Le dialogue dévoile comment la subjectivité s'épanche sans compromis. Le monologueur est complètement abstrait de son entourage social. C'est son esprit qui envahit toute la pièce. En renonçant à la psychologie traditionnelle, le dramaturge privilégie l'aspect visionnaire de la pièce. On peut fort bien jouer ce drame comme un « songe ». Si l'on conçoit son déroulement comme le fait Nico, on arrive à un cauchemar. Mornet écrit : *Le Temps est un songe* « nous rappelle que la frénésie hallucinée de l'action... a pour point de départ une idée philosophique démesurément agrandie par un halo de rêveries »⁶⁷. Pitoëff, désirant traduire l'émotion qu'il a éprouvée après la lecture de la pièce, a su créer cette atmosphère onirique du spectacle en choisissant des jeux de lumière expressifs, qui changent suivant les heures de la journée. Ils sont tracés tels qu'ils peuvent apparaître à l'esprit du personnage central. Les draperies noires nivellent l'aspect tridimensionnel du décor, en exposant ainsi le caractère irréel du drame. Le réalisateur russe remporte également une victoire en tant qu'acteur. C'est lui qui, interprétant le rôle du Nico névrosé, met en relief son monologue tragique.

Pitoëff y apportait des pouvoirs qui semblaient dépasser le théâtre, ressortir à l'envoûtement, plutôt qu'à l'art du comédien. Le personnage de Nico Van Eyden apparaissait, dès les premières répliques, comme assombri par la grande ombre du destin. Le mystère de sa personnalité justifiait la pièce dans ses intentions. [...] Cette voix morte, cette forme noire glissant parmi le frémissement des rideaux gris, ou penchée au-dessus d'un étang imaginaire, et évoquant, en une rêverie à peine articulée, les sortilèges de l'eau, c'était l'homme, avec le poids de son monde intérieur. [...] Sans artifice d'acteur, sans concession au réalisme, il nous laissait profondément convaincu de la réalité de son obsession⁶⁸.

La représentation de ce drame a permis à notre auteur de réaliser pour la première fois ses ambitions du novateur et a ouvert la voie vers des « territoires où il [Lenormand] n'avait pas encore pénétré »⁶⁹.

*

⁶⁶ H.-R. Lenormand, *Le théâtre français entre les deux guerres. – Le théâtre et la vie intérieure*, journal non identifié.

⁶⁷ D. Mornet, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, Bibliothèque Larousse, 1927, p. 620.

⁶⁸ H.-R. Lenormand, *Les Pitoëff, souvenirs*, Odette Lieutier, 1943, p. 36-37.

⁶⁹ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 77.

Lenormand éprouve du mépris pour tout ce qui est trivial. A l'exemple de Nietzsche, il campe ses protagonistes comme des modèles de vrais sur-hommes. Il brosse le portrait d'individus impitoyables qui ne reculent devant aucun obstacle pour atteindre leurs buts suprêmes. Ces égoïstes luttent ainsi contre la faiblesse et les remords qui, selon eux, menacent la virilité de l'homme. C'est dans ce cadre que l'œuvre de Lenormand rencontre l'idée de Strindberg selon laquelle la vie est une éternelle guerre pour sa propre survie. La femme y est souvent opposée au mâle, son partenaire. Ce dernier va la soumettre à sa volonté, et de ce fait, elle sera destinée à le servir. Lenormand transpose de cette manière sa propre vie de conjoint égocentrique trompant ouvertement sa femme. La composante autobiographique évidente de cette œuvre n'est pas cependant une simple transcription de la vie de l'artiste. Recourant à son expérience personnelle, l'auteur désire exprimer sa révolte contre l'étouffement moral de son époque. Il s'attaque avant tout à deux piliers de la société conservatrice : l'Eglise et la bourgeoisie. Mais pour Lenormand il s'agit de vivre au-delà des normes sociales aliénantes. C'est la liberté absolue qu'il exige au nom de son art. On retrouve dans ces idées l'écho de ses « possédés » qui pullulent dans le théâtre expressionniste, eux-aussi hostiles à l'ordre moral jugé comme nocif au développement du génie artistique.

Toutes proportions gardées, Lenormand construit ses protagonistes comme des révolutionnaires qui ressemblent à leurs prototypes de la tradition allemande. En analysant les cas de ces « possessions », notre auteur cependant pousse sa recherche plus loin. Il met en question non seulement la *vulgata* bourgeoise tombée en désuétude, mais il critique également toutes les conceptions de cet édifice délabré, et entre autres, les idées du temps et de l'espace. *Le Temps est un songe* en témoigne, car l'écrivain semble y saper les fondements philosophiques de la pensée occidentale. Mais là, l'être supérieur qu'il présente succombe à ses propres doutes. Paradoxalement, les détracteurs de Lenormand auraient pu y voir la démonstration des méfaits du rejet de Dieu. Mais point de thèses à la Paul Bourget ! Notre auteur préfère les pressentiments que lui donne la foi de l'Orient au détriment du dogmatisme endurci – et jugé par le dramaturge comme puéril – de la religion catholique.

CHAPITRE 4

Les misérables

S'il est souvent périlleux de vouloir unir création et biographie, certains drames de Lenormand se laissent difficilement déchiffrer sans que soit prise en compte la vie de l'artiste. Pendant la Grande Guerre, l'écrivain est obsédé par l'idée de la gloire à laquelle il n'était pas encore parvenu. Ces pièces de jeunesse, dont il se moque à chaque occasion dans ses *Confessions*, ne lui ont pas procuré la notoriété attendue. Il arrivait à la trentaine et restait comme à l'écart du milieu artistique. Cette angoisse l'accompagnera jusqu'à sa mort. Le jeune auteur, frustré, craignait la faillite imminente, l'impossibilité de créer, de réaliser ses rêves et ses ambitions de grand artiste. Comble de l'infortune, cette inquiétude le paralysait à tel point qu'elle rendait vaine toute tentative de création. Malgré la douleur, parfois physique, que causait le travail, il ne pouvait renoncer à l'écriture. Son complexe d'infériorité ne le décourageait pas pour autant. Tout au long de sa vie il s'interrogeait sur la valeur de ses drames. Ces soucis se sont encore accrues après la seconde guerre mondiale où il est devenu clair pour tout le monde que Lenormand a été « mis au rancart ». Il ne s'illusionnait pas sur ses capacités réelles et même, victime d'une auto-critique exagérée, il désignait ses productions comme un « misérable objet ». Dans une des lettres, écrite en 1948, il s'exprime en ces termes :

Moi, j'ai peut-être poussé [sic] l'âge de la création. Fichue l'histoire que la maturité, c'est-à-dire le ralentissement de l'afflux de pensées, de sensations et de possibilités dont il faut qu'un jour sorte un monstre d'encre et de papier qui est devenu le misérable objet de notre élan vital. Je ne plaisante pas. Je voudrais être un autre¹.

Entre les pièces du début qui n'avaient pas connu de succès souhaité et la première représentation des *Ratés* (1920), plusieurs années se sont écoulées. Lenormand n'a pas trouvé la consolation dans la foi religieuse malgré sa forte

¹ Nous empruntons certaines des lettres de Lenormand à la thèse de Doris E. Hemried, *L'expérience et l'univers de H.-R. Lenormand*, op. cit.

volonté de croire. Il cherchait la sécurité dans l'amour, mais celui-ci était loin de l'apaiser. La névrose s'accroissait. Dans les bras d'une femme il se sentait mort, quelque chose s'arrêtait en lui en dévorant sa personnalité. Une nouvelle angoisse le gagnait. Pendant cette période de crise il a compris que la création ne pouvait résulter que du chaos. C'est seulement en détruisant qu'on peut produire une chose satisfaisante. La destruction précède ou accompagne l'acte créatif. Toute plénitude vient du mal. C'est dans cette atmosphère que le dramaturge a envisagé d'exprimer ses angoisses sous forme de pièces. A cela s'ajoute la situation matérielle précaire du couple Lenormand. En 1910, l'écrivain part en tournée avec sa femme, l'actrice Marie Kalff. La vie du théâtre l'attire mais en même temps le repousse. Il voit des acteurs minables ou prétentieux et prend des notes. C'est justement l'observation qui lui a fourni nombre de scènes épisodiques.

1. *Les Ratés*

Ces quelques informations peuvent nous aider à mieux comprendre *Les Ratés* qui est une œuvre hautement autobiographique². Mais l'auteur a brouillé les pistes au point que nous avons du mal à distinguer le vécu de l'imaginé. Dans un article sur la genèse de la pièce, Lenormand insiste sur l'aspect compensateur du drame :

Les années tombant l'une après l'autre sur un labeur qui demeurerait obscur, je n'ai pas échappé au doute sur moi-même [...]; l'appréhension d'une amère destinée vous a poussé à en scruter d'avance les détails. Vous voulez savoir ce qu'endurerait l'être que vous craignez devenir³.

Les premières scènes du drame datent de 1910, mais il faut attendre cinq ans pour que l'auteur vienne à bout de son sujet. Entre ces deux dates, ses guides spirituels étaient Dostoïevsky et Maeterlinck. Lenormand fait l'adaptation de *L'Esprit souterrain* qui est monté le 15 juin au Théâtre du Grand-Guignol. Surpris par le génie du Russe, il se réjouit d'avoir trouvé dans l'âme slave, instable, pleine d'incertitudes, déchirée par ses passions, absurde et chimérique, l'antidote au héros cartésien qu'il abominait si sincèrement. Quant à l'auteur belge, il a rapidement pris connaissance de ses œuvres par l'intermédiaire de sa femme,

² « Ce Lui et cette Elle, ne sont qu'une transposition dramatique de Marie et de moi-même. Combien transformés, cependant ! Non dans leurs rapports intimes car la tendresse et l'émotivité, ce composé d'inquiétude sensuelle, d'abandon à la rêverie, d'amoureuse pitié, qui colorent les grandes ombres de la misère, de l'avilissement et de la mort, qui accompagnent mes personnages dans leur parcours, étaient absentes de notre vie. La jalousie de l'homme, sa résignation et sa révolte, les infidélités de la femme, son consentement à la déchéance, puis son appétit de la destruction nous étaient absolument étrangers. Et pourtant, je n'ai jamais puisé en nous avec autant d'impudique sincérité », H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., 216-217.

³ H.-R. Lenormand, « Pourquoi j'ai écrit *Les Ratés* », *Comœdia*, 3 mai 1920.

une amie de Georgette Leblanc. « Maeterlinck m'entraînait dans le sillage brumeux de la cohorte à moitié interdite, à moitié ignorée, des géants du nord »⁴. Dans les écrits de l'auteur de *L'Intruse* il trouvait de quoi nourrir son esprit de jeune dramaturge. C'est surtout Maeterlinck qui l'influence et lui donne une vision de notre existence à travers la vie des insectes. Lenormand adopte aussi la conception du drame statique et celle du tragique du quotidien. Tout en exposant ses propres doutes sur l'art, il relève enfin son penchant pour existentialisme.

L'histoire des *Ratés* est très simple. Lui, le double de l'auteur, est un écrivain dont les ambitions dépassent les capacités (c'est le Lenormand inquiet, à la fois avide de gloire et sujet à l'inertie intellectuelle). Elle, elle est une actrice de troisième ordre. Ils vivent dans une misère lamentable. Lui doit donner des cours privés pour subvenir aux besoins de famille. Elle ne joue pas souvent, mais un jour on lui propose de partir en tournée avec une troupe de mauvais acteurs et de jouer dans des cafés-concerts répugnants. Si Lui part avec Elle, ils n'auront pas assez d'argent pour survivre, mais la femme insiste pour qu'il l'accompagne pendant ce voyage humiliant. Ils vivent dans des mansardes « déguelasses » qui les dépriment. Tout leur monde s'écroule. Où sont leurs ambitions d'antan ? Lui qui voulait être un dramaturge novateur, fameux et aimé de tout le monde ? Elle, elle ne s'attendait pas à pareille vie pour une actrice. Elle ne joue pas les premiers rôles, juste des utilités, et doit se livrer à la prostitution. Deux types déçus, perdus dès le début. Dans un accès d'ivresse Lui tue sa femme et après il se tire une balle dans la tête. Il y a aussi des personnages secondaires qui incarnent sans nostalgie leurs ambitions et leurs idéaux qu'ils avaient ensevelis une fois pour toutes. Rien de plus ennuyeux et décourageant que d'assister aux dialogues de ces personnages piteux ; et pourtant les spectateurs quittaient le théâtre avec malaise, non indifférents. Les acteurs jouaient leur vie quotidienne, pleine de bassesses et de vulgarités devant le public décontenancé.

1. 1. Le but du chemin

Lenormand a mis ses héros dans une « termitière » maeterlinckienne où tout est « ténèbres, oppression souterraine, âpreté, avarice sordide et ordurière, atmosphère de cachot, de bagné et de sépulcre »⁵. Maeterlinck a fait de ces malheureux insectes les précurseurs de notre propre destin. La nature s'est montrée exceptionnellement injuste à l'égard des termites qui n'ont pas l'aiguillon de l'abeille « ni la formidable cuirasse de chitine de la fourmi »⁶. Ils n'ont pas d'ailes et si l'un d'eux « en possède, elles ne lui sont dérisoirement prêtées qu'afin de le conduire à l'hécatombe, lourd, dépourvu de toute agilité, ne peut échapper au péril ». Le

⁴ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 108.

⁵ M. Maeterlinck, *La vie des termites*, Charpentier & Fasquelle, 1926, p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 224.

termite ne peut subsister que dans les régions équatoriales et, « mortelle contradiction, périt dès qu'il est exposé aux rayons du soleil »⁷. La nature est au même point ironique et illogique pour les hommes. Comme les termites, les comédiens de Lenormand errent dans les galeries souterraines en attendant l'heure de la délivrance et du bonheur, et si à certains le bonheur est permis, l'amour trahit ses promesses et la mort prend vite sa place.

Les protagonistes de notre autre semblent être les prototypes des clochards beckettien. Jetés dans ce monde contre leur volonté, ils se meuvent comme des silhouettes aux contours assez flous. Ecrasés par la vie présente, ils renoncent à la lutte contre leur condition absurde. Ils savent que chaque révolte serait déplorable et inutile. Quoi qu'on fasse, « on n'atteint rien... on n'arrive nulle part [...], on ne peut rien posséder en paix, pas même la fange »⁸. Ils se détestent, se torturent moralement. Avec la jouissance et le sadisme propres aux enfants, ils détruisent tout ce qu'ils aiment. Ils se courbent, se couvrent de boue avec une joie délirante. Ils se veulent minables et piteux puisque c'est seulement dans la nullité totale qu'ils pensent éprouver profondément leur haine envers le monde et eux-mêmes. De plus, il faut être canaille pour pouvoir franchir toutes les étapes de la souffrance tellement désirée. Lui dit à sa femme : « Qui donc aurait surmonté toute espèce de souffrance et d'orgueil, sinon une crapule comme moi ». Mais cette crapule est capable d'attendrissement : « tu dis cela, mais tu pleures »⁹.

Le nihilisme qui émane du dialogue permet à Lenormand de s'émanciper de l'anecdote. Le chemin des acteurs, ponctué de stations, détruit l'action au sens habituel du mot. L'écrivain construit des situations et non des événements dramatiques. Les personnages qui ruminent inlassablement leur vie font penser aux « loques humaines » et semblent incarner l'énergie inconsciente plutôt que les caractères. Tels les automates, ils se laissent entraîner dans l'absurdité de leur existence. Au début du drame Lui déclare désabusé : « Faire les mêmes gestes, dire les mêmes mots, comme des machines, un jour après l'autre, sans jamais savoir pourquoi ! »¹⁰ La volonté de souiller tout ce qu'on aime est le motif principal qui revient dans toutes les scènes comme une ritournelle dans une œuvre musicale. Lenormand adopte la technique de répétition afin de renforcer l'illogisme des propos des protagonistes et de leur marche qui ne mène nulle part. Elle lui permet aussi de démontrer l'impossibilité de communication verbale entre les héros. Chacun crie ses malheurs mais personne ne les écoute. Cependant, ces dialogues « monologués » laissent entrevoir les penchants douloureux des ratés. Cherchant le bonheur dans l'avilissement, Lui se demande : « peut-être faut-il souiller ce qu'on aime... Il est possible que la grandeur, la beauté, l'amour soient à

⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁸ *Les Ratés, Théâtre Complet 1*, Edition Albin Michel, 1921, p. 125.

⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

ce prix »¹¹. Sa femme exprime cette même vérité en disant : « Il y a peut-être un bonheur qui naît de la souffrance »¹². N'est-ce pas un indice annonciateur de l'action inconsciente qui conduira les héros vers la mort ? Si leurs propos ne tiennent pas debout c'est qu'ils tentent, pour reprendre l'image de Strindberg, d'ouvrir la porte qui donne sur leur inconscient marécageux. « Ah ! le fond de l'âme est un joli marécage ! Il y vit des monstres plutôt fétides »¹³. Il convient de souligner aussi que le comportement psychologique des personnages saurait à peine s'expliquer grâce à l'analyse des caractères, leur conduite échappant à la vérification psychologique. Ils sont juste l'expression de leur inconscient qui essaye de percer les couches insondables du psychisme humain. Daniel-Rops note que « ses héros ne sont que les incarnations authentiques de ces forces cachées »¹⁴. Le dialogue relève de cette recherche d'une vérité qu'ils tâchent de ramener à la surface de la conscience. Lui dit au début qu'

il y a un mot, une vérité, qui nous échappe, qu'il faut trouver... On ne peut pas vivre en paix, tant qu'on n'a pas trouvé [...] Voilà des années que je cherche [...] Il y eut des moments où j'en vins à croire qu'il n'y a rien à chercher, rien à trouver au-delà de notre inquiétude »¹⁵ ;

et Elle de conclure avant de mourir : « Il y a autre chose. [...] Mais ce n'est pas une vérité, une explication que l'esprit peut comprendre. [...] Quand on est pris, roulé dans une grande passion, on ne pense plus à s'interroger »¹⁶.

Le désir d'avilissement est très fort. Lui aime sa Liette encore plus quand il apprend qu'elle s'est souillée. Ce sentiment s'intensifie en fonction de sa propre humiliation dans laquelle il trouve le bonheur : « Je ne sais pas ce que c'est d'être dignes l'un de l'autre, comme disent les gens, mais si l'un de nous est indigne de l'autre, c'est sans doute moi »¹⁷. Il est ému qu'elle se soit livrée à un autre homme. Ne veut-il pas qu'elle continue de se vendre ? Quand nous l'écoutons parler nous n'avons pas de doutes là-dessus :

Ma Liette, jamais tu ne m'as été plus chère que maintenant... Il y a, dans l'espèce de candeur courageuse avec laquelle tu t'es livrée à cet imbécile, une noblesse, une simplicité désespérée qui m'émeut infiniment... Mais si je te semblais prêt à accepter le renouvellement d'un tel sacrifice, est-ce que je ne te deviendrais pas odieux ?¹⁸

Mais rien n'est stable ni fixe avec ces personnages déchirés. Tout comme sa Liette, Lui semble mu par une force obscure. Quand il trompe sa femme à son tour (mais en réalité il n'y a pas lieu de trahison puisque le dramaturge tourne le

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand*, op. cit., p. 100.

¹⁵ *Les Ratés*, op. cit., p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

dos à la psychologie traditionnelle), il dira seulement ceci : « une force inconnue, une espèce de bizarre nécessité m'a accroché à cette jupe »¹⁹.

1. 2. La théorie de la déchéance

D'autres personnages, individus depuis longtemps dégradés, mettent en lumière leur avilissement. Fortement typisés, privés de traits particuliers, ils sont porteurs de fonctions, abstraitement subordonnés à l'idée principale de la pièce. Pitoëff a bien remarqué qu'ils étaient « l'incarnation même de l'angoisse humaine »²⁰. Malgré la typification des protagonistes Lenormand n'abandonne pas la technique autobiographique en créant le portrait de Montredon qui ressemble à Lugné-Poe²¹. Montredon, le chef de la troupe, aimait son art autrefois, mais il lui a proprement tordu le cou. Il aimait la gloire « mais il y a longtemps que la gloire l'a étranglé »²². Il dirigeait un théâtre d'art avec un répertoire ambitieux, mais il a vite délaissé ses projets pour organiser avec les autres acteurs des tournées minables de Fontenelle et courir la province. Autre raté, le musicien Crouzols a commis tous les crimes contre son art pour gagner sa vie :

J'ai été aux gages d'un éditeur qui, pour des raisons commerciales, m'obligeait à souiller, à ridiculiser dans un journal les œuvres des grands maîtres. J'ai bavé sur tout ce qui m'était cher... Je me suis vendu, vendu, prostitué cyniquement.

De tous les personnages de Lenormand, c'est ce musicien de quatre sous qui a formulé explicitement et sans ambages la théorie de la déchéance. Il est le seul qui ne se creuse plus le cerveau :

Je veux dire qu'au milieu de mes saletés, je suis devenu un véritable artiste... Je suis un raté [...] ; j'ai trouvé dans l'avilissement cette espèce de grâce, qui m'avait été refusée dans la purté de ma vie, dans l'amour de mon art... La trahison, la haine et la déchéance ont libéré en moi une source de beauté.

Le musicien dégringole régulièrement d'échelon en échelon sans jamais pouvoir remonter, mais il dit :

dans l'écroulement total de mes espoirs personnels, j'éprouvais une espèce de joie à cracher sur mes maîtres ! Oui, je me saoulais de négations et d'insultes !... Je me

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁰ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p.336.

²¹ Lenormand écrivait ceci sur Lugné-Poe : « Il y eut certaine soirée où, pour étoffer la figuration du dernier acte, Lugné avait recruté parmi le petit public local. Mais les familles des figurants bénévoles étaient dans la salle. Et pendant que se préparait la catastrophe qui allait, du sommet 'de la plus haute tour', précipiter le constructeur ébloui, des exclamations de surprise et de gaieté s'échangeaient entre les spectateurs et leur parenté, momentanément intégrée dans la dramaturgie ibsénienne. [...] Pour être seul dans son compartiment, il lui arrivait de jouer les fous, montrant à la portière, dans les gares, un visage convulsé, une bouche baveuse à la langue pendante. Les voyageurs, impressionnés, se gardaient de lui disputer la place », *ibid.*, p. 191-192.

²² *Les Ratés*, op. cit., p. 82.

vengeais, comprenez-vous ?... Je me vengeais de mon malheur et de mon impuissance !²³

Bien qu'il soit un personnage secondaire, il commente et donne des éclaircissements sur la dégradation méthodique de l'être humain. Il est un guide à travers les ténèbres de l'âme humaine.

Pour atteindre le bonheur dans la boue, quelques dispositions sont exigées. Il faut être médiocre de par sa nature. Première phase : abandonner tout espoir et couvrir de fumier tout ce qu'on chérissait. Dans cet acte abject on découvre sa propre nature entachée de fange (comme Montredon qui dira avec une gaîté grinçante : « Eh bien, moi, j'ai piqué une tête dans l'ordure »²⁴). Une fois franchi le seuil de l'infamie préliminaire, on plonge de plus en plus dans la boue pour arriver au paroxysme de l'indignité. C'est la deuxième phase. A ce niveau il ne reste qu'à s'abandonner à une crise de mépris de soi-même, se vendre sans gêne, se prostituer à outrance, piétiner toutes les valeurs auxquelles on croyait au premier stade de sa nullité. Tel est le credo des « hommes souterrains ».

1. 3. Les aspects expressionnistes du drame

Dans ce drame Lenormand utilise de nouvelles techniques qui le rapprochent de l'esthétique expressionniste. Il était d'ailleurs conscient de l'originalité de son œuvre :

J'avais composé ces petits dialogues dans un mouvement de révolte contre les conventions théâtrales. Je ne supportais plus ces pièces construites suivant la vieille ordonnance traditionnelle, ces sentiments délayés logiquement et exploités jusqu'à la lie par les *fileurs de scènes* spécialisés. [...] Je cherchais une forme assez souple pour rendre sensible l'indécision du rêve humain en gestation, pour surprendre ses déguisements hypocrites, pour marquer d'un trait soudain sa pulsation la plus secrète. Je sentais ce que ma technique avait de révolutionnaire²⁵.

C'est dans ce drame qu'il adopte pour la première fois la technique de stations où les tableaux se déroulent comme s'ils étaient perçus par une caméra en mouvement. La forme concentrique de la langue privilégie le « dialogue des sourds ». Lenormand coupe également les conversations de silences pendant lesquels les désirs obscurs du couple échappent à la parole. Au moment où la communication verbale devient impossible, c'est le silence qui envahit la scène. Maeterlinck écrivait dans *La Chimère* : « dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que les portes divines se ferment quelque part »²⁶. Voulant décrire cette zone de notre psychisme insaisissable à la raison, Lenormand recourt aussi au mutisme des personnages. Le silence constitue donc le prolongement de l'ex-

²³ *Ibid.*, p. 83-84.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 333.

²⁶ M. Maeterlinck, note in : *La Chimère*, n° 5, mai 1922, p. 69.

pression de tous ces sentiments que Lui et Elle ne peuvent ou ne veulent pas dire.

Si nous tentions quelquefois d'estomper les contours de nos personnages, si nous leur retirions la parole, au moment où ils auraient pu si facilement se lancer dans de brillants développements, c'était avec l'espoir de les saisir dans une vérité plus profonde que celle de la conscience claire²⁷.

Juste avant le sixième tableau, l'héroïne prie son mari de lui pardonner de s'être livrée à un autre homme. Elle « lui caresse la joue en silence » :

LUI : Comme on est pâle, là-dessus.
ELLE : Asseyons-nous un moment (*ils se tiennent la main. Un silence*).

Plus loin, parlant de son honneur perdu, le protagoniste a du mal à expliquer les motifs de son comportement. Ayant été trahi par sa Liette, Lui passe une nuit avec une prostituée.

ELLE : Tu voulais te venger de moi, mon chéri ?
LUI : Non, je ne voulais pas !... Mais qui peut savoir ce que veulent en nous nos sales instincts ?... (*Un silence*)

Après quoi il confesse ses désirs masochistes : « Me salir comme tu t'es salie (*Un silence*) ».

ELLE : Nous aimions autrement...
LUI : Oui... autrement (*Un silence*)²⁸.

Chaque tableau s'ouvre par un dialogue qui, il y a lieu de le croire, avait commencé bien avant. Les images condensées permettent un glissement rapide d'une scène à l'autre. Lenormand expose dans ces pièces « détachables » le chemin incohérent des calvaires qui descendent « jusqu'au suprême enlèvement »²⁹. Ce vagabondage « immobile » témoigne du tarissement de l'action dans le drame. En effet, il n'y a pas d'action au sens traditionnel du mot. Les acteurs marchent en avant sans but précis et ils arrivent toujours au même point de départ. Il n'y a pas d'intrigue qui mènerait l'action à son dénouement. Même le meurtre d'Elle ne pourrait être perçu comme un événement dramatique ou, selon l'idée d'Aristote, comme une catastrophe, puisqu'il est privé de motivation psychologique. Malgré leurs contours sociaux apparemment précis, les protagonistes sont peu réels. C'est « une fatalité interne constituée par le faisceau de leurs énergies inconscientes, par les forces inconnues d'eux-mêmes qui déterminent leurs actions et leurs passions »³⁰. Loin de rappeler les individus du « théâtre psychologique », ils personnifient toute l'humanité déchue. Nozière a

²⁷ H.-R. Lenormand, *Je ne crois qu'aux œuvres*, conférence, 1942.

²⁸ *Les Ratés*, op. cit., p. 78-80.

²⁹ A. Rivoire, note in : *Le Temps*, 24 mai 1920.

³⁰ H.-R. Lenormand, « Mon théâtre », *Le Monde*, 27 octobre 1928.

justement remarqué que « cette troupe où les cabotins crânent malgré la misère pourrait bien être le symbole de l'existence humaine »³¹. Les héros délirent, se posent des questions. Ils parlent mais ils sont étouffés par leur salive. Ils ne supportent pas le silence, ni le vide. Ils essayent de comprendre leur « roulement » sans relâche, leur « reptation » interminable. On dirait, d'après Beckett, la salivation de l'esprit, la prise de conscience par « voie de bave ».

Parmi les procédés formels, notons aussi ceux dont l'auteur a déjà fait usage dans les pièces précédentes. Deux éléments interviennent dans l'aspiration des personnages à se traîner dans la boue : l'appel transcendant de l'au-delà (rôle symbolique d'une église en Flandre dans la scène finale) et l'action climatique, tellement importante dans l'évolution psychique des héros de Lenormand. La nature est considérée comme un décor extérieur, mais aussi comme une scène de la vie intérieure des personnages. La tournée des comédiens se déroule pendant l'automne et l'hiver. Ne seraient-ils donc pas influencés par la grisaille et le froid comme les héros du *Simoun* par le vent qui éveille des instincts néfastes ? Si dans *Le Temps est un songe* prédominait le brouillard qui perçait les murs de l'abri où se sont cachés les héros, dans *Les Ratés* le décor urbain ainsi que les intérieurs des mansardes étouffent et menacent le couple. Pour Lui et Elle il n'y a point d'échappatoire ; les décors sordides qui signent les mornes étapes de la tournée sont déprimants, ils ressemblent à une projection de leurs états d'âme. A partir du premier tableau nous voyons « un local triste »³² où ont lieu les répétitions. Au deuxième, le couple se transfère dans une chambre « sordide », boulevard Montparnasse et là « le lit est masqué par un paravent »³³. Au cinquième tableau, les deux protagonistes occupent « une loge d'artiste dans un théâtre de province »³⁴, le huitième tableau s'ouvre sur « un beuglant de province »³⁵. D'autres scènes laissent voir « une salle d'attente dans une gare »³⁶ et les chambres d'hôtels « au plafond bas ». L'atmosphère que créent les décors de ce genre détermine le comportement des héros :

J'avais peur, toute seule... cette vieille bâtisse est pleine de bruits... sans doute le vent de la mer dans les greniers... Et puis, il y a des souris... (elle touche la cloison). Le papier est collé sur toile... On les entend courir tout près, là-dérrière³⁷.

Les protagonistes se laissent engluier par les murs qui sentent le moisi et qui se rétrécissent. Le décor sert de fond à l'action inconsciente et permet de créer l'atmosphère de la claustrophobie qui accable les personnages dans des mansardes où l'on ne peut respirer. Lui dit : « cet aiguillon vers l'inconnu, cette angoisse

³¹ M. Nozière, note in : *La Rumeur*, 15 novembre 1928.

³² *Les Ratés*, op. cit., p. 3.

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ *Ibid.*, p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 106.

³⁷ *Ibid.*, p. 103.

désirante... on est enfermé dans son désespoir comme dans une cave... une porte s'ouvre, au plus bas de la douleur, et voilà qu'il entre une lumière ». Lenormand construit pour la première fois des êtres physiquement déformés par leurs malheurs. Semblables à des marionnettes humaines, ils font partie d'un cortège irréal :

Les spectateurs défilent, par couples. Ils tournent solennellement, en rond, de gauche à droite, comme un manège de pantins. Les couples sont ainsi composés : le président du tribunal, un grand vieillard pontifiant, au verbe autoritaire, à la démarche automatique ; sa fille, une créature pointue habillée de taffetas noir. Le conservateur du musée, front bossué, des cheveux fous, à moitié aveugle, gestes désordonnés ; sa femme, hydropique, marchant avec difficulté, monstrueusement serrée dans une éclatante toilette de satin pourpre. Le pharmacien, allures débraillées et le viveur, chauve, mais pourvu de fortes moustaches horizontales qu'il caresse continuellement ; les manières d'un maquignon. Une jeune fille bossue, en robe à pois, seule³⁸.

La réalisation des *Ratés* au Théâtre des Arts à Genève (1920) correspond bien à l'esprit de l'œuvre. De fait, le décor que Pitoëff conçoit pour cette pièce est en accord avec l'idée générale du drame et rend l'atmosphère étouffante des taudis. Son dispositif de deux étages (le même qu'il adoptera neuf ans plus tard pour *Les Criminels* de Bruckner) permet de jouer alternativement et sans les pauses qui auraient pu détruire l'illusion, les différents tableaux se succédant rapidement. Chaque étage se divise en deux minuscules cellules munies de rideaux. Ce dispositif compartimenté rend possible la simultanéité du jeu. La lumière, élément dramatique important, éclaire les espaces au moment de l'action, mais aussi, par sa brutalité, approfondit l'atmosphère tragique du spectacle. Lenormand ne tarde pas à témoigner sa gratitude au réalisateur russe : « Je lui serai toujours reconnaissant d'avoir senti qu'une pièce se cachait sous ces tableaux apparemment sans lien et d'avoir démontré que cette pièce n'était pas dépourvue d'émotion »³⁹.

2. *Le Lâche*

Pendant la période de crise Lenormand écrit aussi *Le Lâche* qui apparaît comme un règlement de comptes avec son passé. La pièce naît des préoccupations du dramaturge qui, de peur d'être envoyé au front, se réfugie dans une station d'altitude en Suisse :

A Davos, ces éternelles fêtes de charité, ces concours de beauté, dont des agonisants au cou corgé, aux nuques creusées par le coup d'ébouchoir de la mort se disputaient la palme, ces orgies de malades [...] ; tous ces tableaux du plaisir in extremis exerçaient sur moi leur fascination. [...] Davos, ses mourants, sa pègre cosmopolite, le sentiment

³⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁹ H.-R. Lenormand, *Les Pitoëff, souvenirs*, op. cit., p. 48.

que j'éprouvais d'un obscur crime d'absence, d'une faute commise à l'égard de la France en guerre : c'était *Le Lâche* qui demandait à naître⁴⁰.

Ce drame, par certains côtés bien imparfait, analyse le cas d'un névropathe qui, comme notre auteur, fuit la guerre en feignant une maladie. L'angoisse d'être découvert l'amène à une véritable névrose. Une fois de plus, Lenormand ne peut échapper pas à la tentation de l'autobiographie en campant le portrait d'un artiste qui, crainte d'être envoyé à la guerre, n'hésite pas à simuler la tuberculose et à collaborer avec un espion allemand. Mais

Jacques, un peintre, ne craint pas tellement la guerre telle quelle ; il craint de manquer une simple heure de cette vie qu'il trouve inépuisablement remplie de travail à faire, de joies dont jouir dans le peu de temps d'une existence humaine... C'est une sorte d'Hamlet moderne... les deux sont incapables de faire face à un monde disloqué⁴¹.

Les monologues de Jacques trahissent son anxiété hypocondriaque dont souffrait aussi Lenormand. Nous savons que l'auteur a été élevé dans la peur pathologique des accidents et des maladies. Le protagoniste qui est le double du dramaturge flaire partout le danger de dénonciation. Les gens le torturent par des allusions à sa lâcheté. En effet, calfeutrés, enfermés par les gigantesques montagnes, ils reflètent tous l'anxiété et les remords du protagoniste. Nous avons l'impression que tout se déroule dans sa tête. Jacques ne perçoit d'autres malades que par son psychisme dérégulé :

ce repli de montagne où les hôtels se sont mis à pousser dans la neige. Ces centaines de corps allongés dans des sacs comme des momies. Ces centaines de têtes, bien éveillées, qui pensent exclusivement chacune à son corps, à une partie de son corps, à un poumon, à une glande, à un os... et le tout emporté à travers cet immense éther glacial... c'est étrange⁴².

Les malades semblent être des momies vivantes. Tous parlent obsessionnellement de la mort, on sent l'odeur du cadavre. Dans la toute première scène l'un des patients dit à propos d'une fille morte : « elle sentait légèrement le cadavre, depuis quelques mois. Elle avait beau entasser des fleurs dans sa chambre, au bout d'un quart d'heure l'odeur perçait quand même »⁴³. Les personnages paraissent monstrueux, peu réels, pareils aux tuberculeux que Lenormand a croisés dans le sanatorium à Kursaal :

Ces vieilles dames plâtrées, emperruquées, avec leurs faces-à-main, leurs rhumatismes et leurs coquetteries octogénaires, ces originaux à la Dickens qui attendaient la paix en croquant des muffins, ils semblaient à peine réels. On croyait participer à la mise en scène d'une pièce de Strindberg ou Andréiev. [...] La notion de *la fin du monde*, ou du

⁴⁰ *Ibid.*, p. 283 et 287.

⁴¹ G. Royde-Smith, *The Coward*, Londres, The Outlook, vol. 58, 31 juillet 1926, p. 107.

⁴² *Le Lâche*, *La Petite Illustration*, 13 février 1926, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 3-4.

moins, d'une société, qui accompagne toutes les catastrophes historiques et qui est peut-être illusoire, vous obsédait, à l'heure du thé, parmi ces fantômes⁴⁴.

Ce passage montre bien comment l'auteur essaye de jouer des deux niveaux de la réalité : extérieure et subjective. D'un côté, il évoque le monde qui l'entoure et, de l'autre, il le fait passer par le crible du psychisme malade du protagoniste. L'irradiation du moi de l'auteur permet de déformer la réalité qui se transforme en un cauchemar. Les hommes, bien que réels, se métamorphosent en justiciers vis-à-vis du héros. Ce monde aux contours flous annonce discrètement les « pièces mystiques » à venir. Lenormand n'arrive pas encore à désorganiser tout à fait le réel, mais certains épisodes, avant tout les scènes où le lâche voit les tuberculeux et en donne une description presque fantastique, participent de la subjectivité sur laquelle l'auteur va pouvoir édifier son théâtre postérieur. C'est grâce à cette subjectivité que Lenormand va pouvoir creuser toujours plus profondément le psychisme humain.

L'homme psychologique est, à chaque instant, transcendé par l'angoisse métaphysique. Et ce pathétique de la destinée, cette interrogation constante des forces qui dominent la marionnette humaine et la conduisent, devenaient perceptibles, avec Pitoëff⁴⁵.

Ce drame d'un intérêt inégal présente des failles, entre autres le fond réaliste de l'action, qui pourtant disparaît dans la mise en scène de Pitoëff au Théâtre des Arts (1^{er} décembre 1925). Cette représentation a été perçue par le public de l'époque comme une suite de « rébus cubistes ». Pitoëff décomposait l'espace qu'il remplissait de structures géométriques : rectangles, cercles, ellipses, mais surtout triangles. Ces derniers augmentaient l'expressivité du spectacle. En préparant le dispositif, le réalisateur russe s'inspirait des précisions scéniques de Lenormand, qui correspondaient bien à son système de géométrisation : « Un salon sans fenêtres. Au fond une galerie à arcades. A gauche, un divan et une table couverte de fleurs, de fruits et de bouteilles. A droite, une espèce d'estrade triangulaire »⁴⁶. Jacqueline de Jomaron écrit :

La présence de ce *triangle spirituel* qui provoque une émotion vivante pour reprendre deux formules de Kandinsky, se comprend à la fois en référence au propre univers mental de l'artiste (il est souvent associé, comme chez les expressionnistes, aux notions de pureté et d'élan spirituel)⁴⁷.

Le cadre fixe formé par deux triangles dans le fond permet à Pitoëff de réaliser l'unité de la mise en scène. Les protagonistes se meuvent dans un monde clos, éloigné de la réalité. La blancheur des montagnes contraste avec l'obscurité de l'intérieur. Les meubles et les objets inscrits dans les trapèzes ou les demi-

⁴⁴ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique I*, op. cit., p. 248-249.

⁴⁵ H.-R. Lenormand, *Les Pitoëff, souvenirs*, op. cit., p. 116.

⁴⁶ *Le Lâche*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ J. de Jomaron, *Henri-René Lenormand mis en scène par Georges Pitoëff*, in : *Les Voies de la création théâtrale*, tome VII, Éditions du C. N. R. S., 1979, p. 329.

cercles créent l'atmosphère de l'isolement et de l'aliénation. La scène du bal donne une impression d'entassement (tableau 7). Les malades qui dansent le tango ressemblent aux revenants, ce qui souligne l'irréalité de cette nuit de cauchemar. Lenormand rappelle ainsi la mise en scène de Pitoëff :

Ces paysages de neige aux angles durs, aux formes simplifiées, où le faux malade promenait son angoisse, le tableau de la fête de nuit, cette sarabande cosmopolite de tuberculeux, d'internés, de déserteurs, d'agents secrets, d'oisifs, réunis par l'égoïsme et la peur dans un hôtel suisse, au cœur de l'Europe en feu – autant de visions de la déchéance humaine que Georges avait tracées avec sa passion de la couleur, son sûr instinct des tourments de l'âme⁴⁸.

3. *Mixture*

Lenormand continue de peindre les portraits de malheureux ratés dans *Mixture*, une autre pièce écrite après les réalisations scéniques des « drames mystiques ». Il adopte la même structure des stations pour retracer l'évolution du personnage principal. Monique, l'héroïne du drame, abandonnée par son homme, s'adonne sans retenue aux plaisirs charnels afin de garantir le meilleur avenir à sa fille Poucette. Cette voleuse et tueuse côtoyant la promiscuité la plus hideuse semble faire tout pour présenter la petite du monde des bas-fonds. Mais la mère, inconsciemment ou volontairement, désire la perte de Poucette, comme le prouvent tous les indices de l'action. Elle pousse la fille dans les bras d'un vieillard libidineux, veut la voir mortifiée comme elle l'avait été elle-même dans son enfance. La mauvaise mère sème la destruction. Ce n'est que dans la déchéance qu'elle trouve la plénitude. Lenormand a encore une fois exprimé le fatalisme et le pessimisme crus de la nature humaine en proie à des sentiments contradictoires.

Réunis en trois actes, les quinze tableaux qui se suivent telles les séquences d'un film relatent la lente décadence de l'héroïne dans laquelle elle attire aussi sa fille.

Le défilé des hommes qui ont échoué dans la vie rappelle un cortège d'ombres qui rôdent sans but plutôt que celui d'êtres humains. C'est un monde chaotique envahi par des prostituées, des voleurs, des proxénètes. L'auteur des *Ratés* dépasse le réalisme en campant une galerie de crapules qui, arrachées à la vie, apparaissent comme des spectres inhumains. Paradoxalement, le réalisme poussé à l'extrême amène le dramaturge au fantastique. C'est Poucette qui dresse les portraits des hommes haletants et bavants sous l'emprise de leur libido. Dépourvus de tous les traits humains, ils font songer aux têtes de Ensor. Au neuvième tableau, à la terrasse d'un café, « une vieille Allemande à binocle, au buste informe, en veston d'homme », dévisage les danseurs avec insolence. A

⁴⁸ H.-R. Lenormand, *Les Pitoëff, souvenirs*, op. cit., p. 128-129.

l'extrême droite, « un Américain, à la tête de vampire, au visage tiré, comme rongé du dedans par la maladie ou par une pensée criminelle, regarde fixement son cocktail ». L'auteur lui-même opte résolument pour l'aspect irréel de ses personnages, ce qui permet d'y déceler les traces de l'exubérance expressionniste :

Tous les personnages, explique-t-il dans les didascalies, sont maquillés avec excès et les fards, sous le grand soleil, apparaissent comme des couleurs posées sur la chaire morte. On dirait une exposition de cadavres peinturlurés⁴⁹.

Monique parcourt un univers qu'elle déteste, de station en station, mais contrairement aux expressionnistes, elle ne recherche pas l'absolu extatique, elle se résigne, sachant sa vie condamnée d'avance. Cette mal aimée ne peut que causer du mal, emprisonnée dans le monde étroit de la haine où elle vit. Après avoir commis le premier crime elle ne peut revenir en arrière. C'est le même engrenage de la violence à laquelle les personnages de Lenormand n'échappent jamais. « A la longue, dit Poucette, maman ne supporte plus le bonheur des siens ».

Quelque chose, poursuit-elle, la pousse à le détruire, sous un prétexte ou sous un autre. [...] C'est un besoin maladif, inconscient, de me voir à sa merci, de m'entendre pleurer la nuit dans ma chambre, de me savoir prête au suicide.

Monique appartient au groupe de sadiques, avides du sang de leurs proches, des vampires qui vivent aux dépens de leurs victimes.

Quand elle se promène dans les champs, elle ne peut pas s'empêcher de défoncer les fourmilières à coups de talon. [...] Elle trouve le travail pénible, mais nécessaire, et elle le fait, les dents serrées, avec une espèce de plaisir rageur et difficile. Elle a toujours traité sa famille comme les fourmilières.

Sa joie atteint au paroxysme « quand elle voit les fourmis s'enfuir affolées, dans toutes les directions, loin de leur fourmilière détruite »⁵⁰. L'image de la fourmilière évoque la condition humaine.

L'écrivain construit l'action du drame en adoptant délibérément la structure disjointe, celle de stations. Le chemin qu'entame l'héroïne est marqué de quelques incidents mais l'action manque d'unité. C'est dire que tout épisode semble autonome et que l'ordre des scènes peut être facilement renversé sans préjudices pour l'intrigue. Ce qui lie pourtant toutes les scènes c'est le sujet de l'abaissement de l'homme. Chaque tableau reprend le même motif comme dans une œuvre musicale : celui de la nostalgie de la boue. Lenormand introduit dans le dialogue des répétitions et des contrastes, variations sur le même sujet. Ces dialogues « monologués » ne peuvent donc pas faire progresser l'action. Quelques-unes des répliques imprégnées d'ambiguïté expriment l'état d'esprit des personnages. La langue dépouillée de Lenormand contribue en effet à donner l'impression que

⁴⁹ *Mixture, Théâtre Complet* 8, op. cit., p. 164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 8-10.

les protagonistes disent la quintessence de leur pensée obscure. Raymond, au moment de quitter Monique, cherche à s'en tirer par dérobades puérides : « Si je n'ai d'yeux, ni de cœur pour ce qui me touche de trop près, cela tient à ce que je n'aime pas assez »⁵¹. Monique, dès qu'elle ôte son masque et montre son vrai visage, dit la même vérité : « Si aucun homme ne m'a donné son amour, ce n'est pas tant à cause de la vie que je mène. C'est que je n'ai pas d'amour à donner à un homme »⁵². Fearon, une prostituée et voleuse londonienne, redit cette vérité en dévoilant la double nature de l'homme ; dans l'Intermède elle confesse à Monique :

Il y a en vous quelque chose qui veut le contraire de ce qu'il faut vouloir. [...] Vous êtes double, comme tout le monde, aujourd'hui [...] ; dans ma jeunesse, une voleuse était une voleuse et un clergyman, un clergyman. A présent, l'un a des morceaux de l'autre. Il y a de la peau d'évêque autour des tripes des meurtriers et des pensées de puritains dans les cervelles des faux-monnayeurs. C'est le cocktail, la mixture ;

et, plus loin : « Dites-moi ce qui n'est pas mélangé dans le cœur de l'homme ? All mixed up, my dear, embrouillé, incohérent, comme les ondes de T. S. F. qui se contrariaient dans l'orage »⁵³.

Le dramaturge continue de créer des personnages freudiens, livrés à des instincts brumeux. Comme dans les pièces antérieures, ici les ratés agissent sans motivation psychologique. Il y a une scène où sous l'effet de la suggestion Monique commet un crime gratuit. L'homosexuel Grégoire lui raconte son rêve où il a vu mort son amant infidèle, un certain Charly : « Quelqu'un, – je ne sais pas qui, – venait de lui traverser la poitrine avec un bistouri »⁵⁴, mais c'est Monique qui le tuera de cette façon. Au moment de l'acte meurtrier elle perd conscience.

Elle contemple avec une expression de haine et de dégoût le visage de l'inverti qu'une sorte d'extase bestiale conduit au sommeil, puis elle manie le bistouri et en éprouve la force. *C'est décidément une arme redoutable*. Des images criminelles l'envahissent⁵⁵.

Ce qui heurtait le public « bien pensant » lors du spectacle,

c'était l'ambivalence des sentiments maternels. Que Monique pût, dans son inconscient, vouloir infliger à Poucette les souillures et les hontes qu'elle avait elle-même subies, c'en était trop pour les tenants de la sacro-sainte, de l'indivisible maternité.

L'indignation se mêlait à l'enthousiasme de la salle.

Nous étions en 1927 et les découvertes de la psychanalyse, la détection des sentiments secrets *qui accompagnent dans l'ombre les sentiments visibles* (Bidou), n'étaient ni généralement connues ni généralement acceptées⁵⁶.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Ibid.*, p. 107-108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 327-328.

L'auteur décrit un monde plein de paradoxes et d'antinomies qui condamne l'homme à une souffrance éternelle. La prédilection du dramaturge pour le récit fragmenté se traduit par l'adoption de la technique cinématographique de tableaux. Cette technique permet les changements rapides de lieux et d'atmosphères en exposant ainsi le désordre de l'existence. Lenormand a créé ses protagonistes de la même manière : toujours fuyants, toujours versatiles, névrosés, imprévisibles. Ils sont de véritables « mixtures ». Raymond Valente, qui quitte Monique, parle avec la fermeté d'un intellectuel, mais « cette fermeté, purement verbale, a pour assises le monde instable, chaotique, amorphe, des chimères, des velléités et des illusions où flotte son âme sans contours ». L'inconsistance des héros se manifeste par le dialogue cru et poétique qui devrait leur permettre de s'analyser. En réalité, les effets optiques l'emportent sur une vraie analyse à laquelle les ratés tentent de se livrer. C'est l'émotion qui dirige et domine l'action : la haine et la recherche du bonheur. C'est exactement cet aspect de l'œuvre qui déconcerte le public. Lenormand n'explique rien, il n'évoque que les sentiments difficiles à cerner par la psychologie classique. C'est pourquoi il choisit délibérément le dialogue composé de phrases courtes et hachées comme dans l'expressionnisme dramatique.

La mise en scène de Pitoëff au Théâtre des Mathurins ne peut que le confirmer. La simplification au possible de l'espace proposée par le réalisateur visait à présenter un lieu universel où se jouait la « comédie humaine ». La réduction du décor à son expression la plus élémentaire et les jeux de lumière créaient la même atmosphère que connaissaient les amateurs du théâtre allemand à l'époque expressionniste. Nous y retrouvons le souci de la suggestion qui se manifeste dans et par les décors. Dans la *Mixture*, les personnages équivoques, en proie à leurs sentiments contradictoires, sont un mélange de désirs incompatibles. « J'ai mis la teinte que je crois être en rapport avec l'esprit du texte afin de former une gamme d'où se dégagera l'atmosphère de la pièce »⁵⁷. C'est dans un cube dont les trois côtés peints en bleu se détachent sur un sol noir que se passe l'action du drame découpé en quinze tableaux. Un lampadaire fixé au plafond montre une vue urbaine. La bande jaune qui zigzague ça et là remplace le vrai sable du bord de la mer. Un lustre et la lumière évoquent l'intérieur. Collaborant avec Pitoëff, Lenormand réduit au minimum les indications sur le décor. Les jeux de lumière font le reste. Le « banc dans un square » du deuxième intermède (premier acte) entre dans un quart de cercle. À côté, il y a un arbre fort sommaire. Pitoëff met des paravents formés de deux trapèzes. Le lit, la table de nuit et le tapis s'inscrivent dans un triangle. Les triangles et parfois les rectangles sont sensés évoquer tantôt une malle, tantôt un mur, une fenêtre ou un plafond. La conception de Pitoëff était simple : exprimer le message de la pièce. Les formes

⁵⁷ J. de Jomaron, « Pitoëff metteur en scène », cité par D. Pauly, *La rénovation scénique en France, op. cit.*, p. 154.

cubiques et les figures géométriques qui dynamisent l'espace permettent de construire efficacement une image mentale.

4. Vers un théâtre épique

En analysant ces drames on ne peut pas ne pas en déceler les tendances qui vont en ligne droite vers le théâtre épique. C'est en particulier la critique allemande qui s'attache à cet aspect de l'œuvre de Lenormand. Herbert Ihering écrit ceci à propos des *Ratés* : « ses quatorze tableaux tronqués n'ont pas de force de cohésion, parce qu'ils ne sont pas l'expression urgente de sentiments, mais la fuite de la théâtralité »⁵⁸. Chacun des tableaux étant autonome, le renversement de leur ordre ne risquerait pas d'altérer le sens de la pièce. La dramaturgie de Lenormand illustre la crise du genre que l'on connaît au tournant du siècle et qui finira par y substituer une nouvelle forme : le théâtre statique ou le théâtre épique. L'auteur des *Ratés* met en cause l'action dramatique et le drame même. Il pratique un dialogue qui ne fait pas progresser l'action puisque les personnages s'en tiennent à étaler leurs sentiments ; il aboutit ainsi à des myriades de monologues. Le dialogue qui traditionnellement accompagne l'action et qui en est l'expression la plus naturelle disparaît « parce que la conversation n'engage à rien, elle ne peut pas se transformer en action »⁵⁹. Ceci devient évident quand on aborde le tragique des pièces de Lenormand. Szondi écrit :

Si la tragédie grecque a montré le héros dans sa lutte avec le fatum, le drame classique s'est attaché aux conflits interhumains, ici, seul est considéré l'instant dans lequel l'homme impuissant est rattrapé par le destin [...] ; d'un point de vue dramaturgique cela implique le remplacement de la catégorie de l'action par celle de la situation [...]. Ces œuvres n'ont pas leur point fort dans l'action, elles ne sont donc plus des *dramas*⁶⁰.

Dans *Le Lâche* l'auteur préfère aussi décrire une suite de situations plutôt que de développer une action.

Cette pièce est, en effet, une nouvelle dialoguée. La tension, un conflit approfondi, l'immédiateté vivante de l'action manquent. Même dans une petite salle, la pièce s'étire en longueur, s'étale trop au détriment de son effet. Elle devrait aller en profondeur⁶¹.

Au point de vue de la construction, *Mixture* abandonne également l'action au sens courant du terme. Nous avons déjà dit qu'elle cherche à exprimer des émotions. Les personnages commentent le processus de la vivisection de leurs âmes. Les Intermèdes permettent à la déchue Fearon d'éclairer le comportement

⁵⁸ C. Leich-Galland, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1930)*, op. cit., p. 200 et suiv.

⁵⁹ P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 88.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁶¹ Paris, Bibliothèque nationale (Arsenal), Fonds Rondel, Dossier de presse, *Le Lâche*, Henri-René Lenormand, 27 avril 1927.

et la nature des humains. Ces monologues romancés prennent le relais de l'action dramatique. L'ancienne prostituée joue le rôle d'un narrateur désabusé qui, loin de porter un jugement, crie la déchéance dans laquelle sombre l'humanité. Lenormand tourne donc le dos au théâtre dramatique ou aristotélicien. Toutes proportions gardées, la structure de ces trois pièces témoigne d'une certaine affinité avec le théâtre épique. Selon les idées de Döblin ou celles de Brecht, le théâtre peut être coupé en morceaux, de préférence en tableaux dont chacun se suffit à lui-même. Lenormand adopte aussi la construction fractale dans ces drames dont toutes les parties (scènes, épisodes, séquences, intermèdes et autres) contiennent toujours le même motif de base. Le dramaturge y exprime la misère de l'humanité en proie aux contradictions, qui la pousse dans l'abaissement. Cependant, à ce niveau de l'évolution artistique, à l'encontre de certains expressionnistes, Lenormand ne croit plus à la naissance d'un « homme nouveau ».

5. *La Maison des Remparts*

Etant dans le creux de la vague, Lenormand écrit encore une autre pièce qui clôt le cycle des drames des « ratés ». *La Maison des Remparts* (1942) n'est pas différente thématiquement des pièces itinérantes. C'est pourquoi il est légitime de l'envisager ici, quitte à ne pas respecter la chronologie, et cela d'autant plus que le dramaturge fait un pas en arrière en recourant à la division en trois actes et en évoquant la fatalité propre aux théories naturalistes. Le thème du drame porte sur la déchéance des personnages que causent l'abus des alcools et l'effet des brouillards épais.

La famille Malfilâtre descend en ligne droite des déchus zoliens. René Malfilâtre, *pater familias*, un ivrogne invétéré, boit sur scène sans relâche. Ses mauvaises habitudes se révèlent dès sa première apparition par un tremblement des mains qui annonce déjà ses crises de *delirium tremens* à la fin du drame. Son fils, André, a la même passion pour l'alcool, mais aussi pour les escapades nocturnes chez les prostituées. L'histoire de cette famille démoralisée et banqueroutière ressemble par plus d'un trait à celle des familles ibsénienne atteintes de maladies héréditaires. Ici, c'est l'alcoolisme qui dégrade psychiquement tous les personnages. Pélagie, l'ancienne maîtresse de René, alcoolique elle aussi, s'occupe de l'éducation du petit André. C'est elle qui pousse le jeune homme à la débauche et à l'ivrognerie. Devenu père de deux enfants, André dénonce vertement l'influence néfaste de cette « femme de bordel », mais il est incapable de la mettre à la porte. Le climat joue également un rôle destructeur comme nous l'avons vu dans d'autres pièces. Tous les protagonistes s'enlisent dans la décrépitude. Pélagie se sent psychiquement affaiblie par l'atmosphère étouffante et

humide de la Duverie : « Je me sens toute élue dans une mouillure pareille »⁶². Le deuxième acte présente le bordel, la Maison des Remparts, dirigée par la mère Bunel. Cette robuste matrone qui tient des propos plutôt cyniques, ressemble à certains héros de Wedekind : « Chez moi l'homme se sent un homme. Et il faut ça pour le progrès de l'humanité »⁶³. Lenormand peuple son drame d'êtres malheureux qui cherchent éperdument le bonheur. Tous répètent obsessionnellement qu'ils ont « le cafard », qu'un mal intérieur dévore leurs âmes. L'écrivain glorifie les femmes aux mœurs légères, surtout en campant les portraits tragiques de Lolita et de Julie qui ont trouvé l'innocence dans l'abaissement et dans leur « amour assexué ». Elles seules semblent capables de sauver l'humanité. Julie, qu'André veut tirer de la Maison des Remparts, échoue, tuée probablement par René qui n'accepte pas la relation honteuse qu'entretient son fils. Mais c'est le même René qui visite régulièrement la maison de tolérance et tombe amoureux de la jeune fille. Le dramaturge dépeint amèrement le monde précipité dans le gouffre de la catastrophe. Il s'en prend avant tout à la société embourgeoisée qui voit sa dégringolade irréversible. C'est « notre Sodome », dit Floret, un autre familier du bordel. Les dialogues pleins d'obscénité trahissent la haine que se portent les héros de cet enfer terrestre. André hait son père à tel point qu'il le voit dans son imagination piétiné par une bête « et qu'on le rapporte, tout défoncé, tout sanglant ». « Je vois, poursuit-il, les détails de la scène. Je ne veux penser qu'à cela »⁶⁴. L'amour que donnent des inconnus aux prostituées « sent le vomi »⁶⁵. René qui n'échappe pas à l'attrait de la sensualité de Julie déteste la jeune fille : « Si je te voyais morte, là, sur le lit, je ne m'en ferais pas plus que si tu étais une génisse crevée dans un fossé »⁶⁶.

Malgré la faiblesse de certaines scènes qui frôlent le mélodrame et malgré l'écho évident du naturalisme, cette pièce n'en possède pas moins quelques aspects expressionnistes, à commencer par la symbolique que l'auteur hérite de Strindberg. Déjà par son appellation La Maison des Remparts figure l'enfermement des filles, du péché qu'il faut dissimuler devant la société « bien pensante ». Les brouillards et les marécages n'évoquent que plus fort encore l'isolement et l'impossibilité d'atteindre la terre ferme, c'est-à-dire, le bonheur. Les brouillards reflètent aussi l'obscurité du psychisme humain. Si les didascalies ne suggèrent pas toujours cette symbolique, ce sont les personnages qui l'évoquent. Lolita rêvant en vain à une nouvelle vie parle constamment d'une barque espagnole qui devrait l'emporter loin de la maison de la mère Bunel, le port étant envasé depuis une trentaine d'années. Julie appelle souvent son amie colibri, oiseau qui tente de s'échapper de la cage. Floret, névrosé, ancien séminariste, perçoit dans la nature

⁶² H.-R. Lenormand, *La Maison des Remparts*, Théâtre Complet 10, op. cit., p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 110.

les malheurs de l'existence humaine : « Les pins aux bras convulsés vers le ciel, là-bas sur la lande, sont en prière depuis des siècles. Et la justice de Dieu ne descend toujours pas sur nos marécages ». Plus loin, il parle comme en transe :

C'est l'ennui, le remords. Ceux qui s'en éloignent ne sont pas changés en statues de sel, mais en spectres poussiéreux. Et ceux qui restent s'enlisent mollement, comme les pêcheurs de crevettes qui se laissent surprendre au creux des *chaudrons*, sur la grève⁶⁷.

La musique, savamment choisie, accompagne la pluie incessante qui s'abat sur la demeure. Elle est un des éléments dramatiques qui créent l'atmosphère. Quand les ténèbres enveloppent la scène, les sons du piano mécanique qui joue fortissimo deviennent stridents au moment où les héros s'accusent.

Il y a encore un personnage mystérieux, le juge d'instruction, qui dénonce sévèrement les délits des habitants de la Duverie qui, à ses yeux, représentent toute l'humanité dépravée. Eprouvant un fort dégoût pour cette humanité, il préfère collectionner les marionnettes qui lui paraissent plus humaines que les hommes. Ce sont elles qui figurent la douleur de notre existence, c'est à elles qu'il s'adresse chaque fois pour prononcer le verdict. Un jour, René trouve une racine présentant une vague analogie avec la forme humaine. Le juge qui l'examine s'exclame : « Elle est terrible. Là... et là... Tous ces supplices qu'elle a subis. Mais ils ne l'ont pas purifiée. Aucun remords de ses crimes. Rien que le désespoir. Celle-là est mûre pour l'enfer »⁶⁸. Ce n'est pas par hasard que René trouve cette racine qui ne s'avère être, en fin de compte, que sa propre projection, la matérialisation de son malheur et de son destin. Le juge porte dans son sac beaucoup d'autres racines et marionnettes ; et il explique :

elles évoquent la forme humaine dans ce qu'elle a de plus tourmentée. Ce sont, pour moi, des images d'une humanité torturée par le désir, ou la souffrance, ou l'espoir. Des images ressemblantes, parce qu'elles sont hideuses, presque effrayantes⁶⁹.

Ce juge, dont nous ne connaissons pas le nom, appartient à l'espèce des vampires devant lesquels l'homme devient impuissant. Ses traits démoniaques sont évoqués par Cora, l'une des prostituées, et par la tenancière de la maison close. La première s'affaisse pendant l'interrogatoire en balbutiant : « Vous me serrez comme un citron dans la presse »⁷⁰ ; et l'autre s'incline devant la volonté diabolique du juge : « J'aurais tenu bon, hochant la tête, mais le juge m'a influencée. Il m'intimide, le juge »⁷¹. Le juge n'hésite pas à accuser tout le monde. C'est en effet toute l'humanité déchue qui est responsable du meurtre. La seule punition du vrai assassin sera l'acquittement. L'enquête policière ne prouve pas que c'est lui qui a tué, mais, rongé par les remords, René ne trouvera

⁶⁷ *Ibid.*, p. 173-174.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55-56.

⁷⁰ *Ibid.*, 150.

⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

jamais la paix. Son corps sera tordu (par le repentir ou par le regret d'avoir perdu sa maîtresse) comme la racine qu'il a trouvée.

La scène finale montre comment Lenormand brouille à l'improviste l'unité du temps et de l'espace. Elle s'intègre mal au reste des scènes qui gardent en majorité l'aspect réaliste. Le dialogue entre le juge et le jeune libertin Floret glisse discrètement du monde réel vers une espèce de dimension universelle :

LE JUGE :	Huit heures. Ce n'est pas l'heure de la justice.
FLORET :	Elle ne sonne pas souvent sur cette terre.
LE JUGE :	J'y crois encore, Je l'attends encore. Sans cela, je ne pourrais plus faire mon métier.
FLORET :	Encore huit heures.
LE JUGE :	A la cathédrale, cette fois. <i>(Huit heures sonnent successivement à différents endroits.)</i>
FLORET :	Au séminaire...
LE JUGE :	Au couvent...
FLORET :	A l'Hôtel de Ville.
LE JUGE :	Quand il est huit heures à dix horloges, en dix instants différents, il n'est nulle part huit heures. Il n'est jamais ⁷² .

Le juge, qui doute du sens de la réalité objective, fait penser aux personnages mystérieux de Strindberg qui viennent on ne sait d'où pour porter un jugement sévère sur les hommes.

*

La misère, la couardise et l'envie de se souiller sont pour Lenormand les aspects douloureux de l'existence de l'homme moderne. Si dans ses pièces précédentes notre auteur chante la supériorité de l'artiste libéré des contraintes imposées par la société, ici, nous retrouvons l'atmosphère dostoïevskienne de l'abaissement de l'être humain, envisagé cependant hors du contexte chrétien qui avait guidé l'écrivain russe. Lenormand retrace avec franchise ses propres malheurs en tant qu'écrivain, il évoque la misère de l'homme dans un monde hostile. Il ne s'agit pas uniquement de précarité matérielle, mais aussi de détresse existentielle. Là cependant, une fois de plus, le dramaturge dénonce l'hypocrisie de la moralité occidentale empêtrée dans la rhétorique religieuse. Contrairement aux protagonistes de Dostoïevsky, les « ratés » de Lenormand ne pensent pas au rachat éventuel. Ils n'attendent pas l'absolution. Ils ne cherchent même pas le confesseur. Loin de là. Ils se montrent profondément pessimistes et masochistes au sens large du mot. De fait, ils annoncent les gieux de Beckett qui prennent conscience de l'absurdité de leur vie, du néant qui les entoure et qui est tapi en eux-mêmes. Lenormand n'utilise pas de faux-fuyants, il décrit sans artifices le malheur de l'homme face à sa fragilité existentielle.

⁷² *Ibid.*, p. 173-174.

CHAPITRE 5

L'auteur et ses fantômes

Dès la fin du XIX^e siècle, les contradictions de la société industrielle poussent le théâtre dans une crise endémique, dont l'une des manifestations sera le bouleversement de la psychologie traditionnelle¹. Le protagoniste, privé de ses références à la réalité, perd son caractère intelligible. La psychanalyse hâtera le processus de l'éclatement de sa personnalité en une chaîne d'unités disparates. Etant également une pierre de touche de la dramaturgie de Lenormand, cette dissolution doit occuper toute notre attention. Elle évolue de l'enquête que les protagonistes mènent avec les « héros-analystes » jusqu'au dédoublement qui leur permet de converser avec les différentes instances de leur « moi ». Les premières ébauches dramatiques de l'auteur des *Ratés* trahissent déjà cet émiettement de la personnalité, mais notre auteur n'a pas encore trouvé sa formule. Lenormand évoque les forces fatidiques de la nature qui contribuent à défaire la cohérence de l'unité psychologique du héros.

J'éprouve, en cherchant à définir l'action des forces naturelles sur mes personnages, une gêne étouffante. Peut-être même, les sombres puissances qui, du fond des eaux mortes et des torrides gouffres d'air où naît le vent de sable, exercent leur pouvoir dissolvant sur les âmes, sont-elles pour moi désormais exorcisées. Comprendre, analyser, c'est, pour l'artiste, détruire et se détruire².

La quête de l'inconscient devait aboutir à la désagrégation de l'unité du moi.

Ce n'est ni le hasard, ni la mode qui ont fait surgir tant de pièces sur les troubles de la personnalité. La personne humaine souffrait alors vraiment d'une dissociation profonde. On lui avait donné un instrument de connaissance ou de pseudo-connaissance et elle s'en servait, elle en abusait comme ces névrotiques qui profitent de la permission du psychiatre pour se pencher trop longuement sur leurs rêves, leurs obsessions et leurs refoulements. Aux environs de 1920, la société souffrait d'un mal que Daniel-Rops a très heureusement baptisé *approfondissement et dispersion du moi*. Il était naturel que

¹ Cf. R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 13-14 et suiv.

² H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 159.

les dramaturges fissent le tableau de cette anxiété, de cet hamletisme généralisé. Les uns ont mis l'accent sur le fait psychologique de l'angoisse, sur l'hésitation pathétique, mais d'origine morbide, qu'elle entraîne ; les autres ont insisté sur le déchaînement des instincts, les aberrations de l'érotisme, l'instauration du cynisme absolu dans les rapports humains³.

L'analyse de Lenormand aura, nous le verrons, un profond impact sur la forme définitive de ses drames.

1. Nouvelles épreuves de la vie

En 1920 Lenormand reprend le chemin de l'Afrique, cette fois-là avec un but précis. Il veut retrouver le cadre qu'attendent les derniers tableaux du *Mangeur de rêves*, « ceux-ci devant suggérer une progression vers la lumière, un enfoncement dans les désolations désertiques du Sud »⁴. C'est en effet en Afrique, avec son climat excessif, qu'il retrouve à nouveau l'atmosphère propice à ses auto-analyses. La lumière dont il parle signifie la tentation de découvrir le mystère qui ronge depuis toujours son âme. « Le murmure du vent de sable contre les volets clos favorisait cette quête insensée dans les profondeurs de la conscience, ce fourmillement continu de pensées absurdes et mesquines »⁵. Pour Lenormand c'est une période de tension nerveuse et de manie de la persécution pendant laquelle le dramaturge essaye de se libérer de ses hantises devenues insupportables. Son infidélité lui pèse de plus en plus douloureusement. Ses réflexions l'amènent directement à l'analyse para-psychanalytique alors même qu'il prétend ignorer les thèses de Freud. Il aimerait avouer ses torts à quelqu'un, mais personne ne le comprend, c'est au moins ce qu'il pense. Il fuit donc l'Europe pour quelque temps afin de reprendre des forces. S'il espère retrouver la paix, il doit aussitôt essuyer le désenchantement. Là-bas ses fantasmes le regagnent ; il les reconnaît dans les moindres détails de la nature : « Les chaos de grès rouge, les hamadas de pierres noires, les escaliers de roches saumon debout dans le ciel »⁶. Dans ces espaces pré-désertiques il engage la conversation avec le fantôme de son ex-amante, morte depuis longtemps. Les premiers dialogues s'esquissent. Lenormand s'éloigne de sa femme pour jouir de la solitude, mais il ne reste jamais seul. Dès que le sirocco souffle, il sent la présence des héros de son théâtre. « Je l'ai vécu, non pas seul, mais accompagné de mes personnages dont les paroles s'échangeaient dans l'air purifié [...] j'ai contemplé l'incendie solaire qui engloutit la tragédie »⁷.

³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

Dans *Le Mangeur de rêves* Lenormand retranscrit l'aventure amoureuse qui l'a lié à Rose Vallerest. Jeaninne Felse rappelle en effet l'amante névrotique du dramaturge de l'époque où il résidait avec sa femme à Davos. Lenormand s'identifie au psychologue Luc de Bronte qui fouille impitoyablement dans la vie de la psychopathe. Par ses analyses il arrive à lui faire croire qu'elle a secrètement désiré la mort de sa mère. Evoquant le passé reculé, le psychisme de Jeannine commence à être rongé de remords. Arrivée à l'impasse, elle se suicide. Tels sont les faits de ce drame où nous n'assistons qu'à des dialogues entre l'analyste et sa patiente.

2. L'amour et la psychanalyse

C'est dans cette pièce que Lenormand met au point la psychanalyse. Bien qu'il nie l'influence de Freud sur sa dramaturgie, il est intéressant de révéler l'existence d'un article, écrit un an avant la pièce sur le secret d'Œdipe. Nous y voyons se dessiner l'ébauche de son futur drame, surtout en ce qui concerne la psychologie nouvelle des personnages. Ce qui distingue la psychanalyse de la psychologie traditionnelle

c'est qu'au lieu d'envisager l'homme dans les manifestations de sa vie affective consciente, elle va chercher le secret le plus profond des êtres dans les régions subconscientes. Elle est une clef d'or qui ouvre des portes souterraines⁸.

Cependant, la ressemblance entre la méthode freudienne et la technique dramatique de notre auteur n'est qu'extérieure. Les premières approches de Lenormand sont visiblement tournées contre elle. Il acquiert la connaissance des théories de Freud par l'entremise de son amante psychopathe qu'il rencontre à l'hôtel Victoria à Davos en 1915. Cette histoire amoureuse marquée par plusieurs ruptures et réconciliations met en branle la vie du dramaturge d'autant plus que sa femme y assiste stoïquement. « Si le freudisme a pu féconder mon imagination, c'est que je l'ai connu à travers une personne vivante, celle de Rose et c'est aussi l'emprise qu'il exerçait sur elle, qui a été pour moi une cause de souffrances et de craintes »⁹. Rose lui dévoile « les méandres de sa cure psychiatrique ». Une de ses compagnes s'est tuée en plongeant dans un lac. Le reflet de ce lac qu'elle contemplait obsessionnellement l'attirait. Les médecins ont commis une erreur de diagnostic : au lieu de constater une psychose ils ont déclaré les symptômes d'une simple névrose. Rose se rappelle les souffrances de son amie que celle-ci a subies lors des séances psychanalytiques. Il paraît qu'elle ne supportait pas la fouille insensée dans les profondeurs de son inconscient, « elle répétait dans sa

⁸ H.-R. Lenormand, « Le secret d'Œdipe », *Comœdia*, 28 juin 1921, p. 270.

⁹ *Ibid.*

vie de femme les conflits de sa première enfance »¹⁰. Une fois de plus la réalité vécue par le dramaturge intervient dans l'intrigue de sa pièce.

Je ne cherchais qu'à fasciner Rose, et Rose, elle me semblait dangereusement fascinée par le torrent qui coulait au bas du jardin. Elle était penchée au-dessus des tourbillons glacés, ses cheveux dénoués, si belle et si misérable que j'avais envie de pleurer, quand j'allais la chercher. Elle rougit comme une enfant prise en faute et murmura je ne sais quoi, à propos du grondement des eaux qui la ferait peut-être dormir¹¹.

Nous retrouvons l'écho de cette image dans le Prologue de la pièce. C'est la vieille dame, dans la salle à manger de l'hôtel-pension, qui donne une description similaire d'une scène passée et revécue par Jeannine Felse. Lenormand reprend le décor simultané qui désorganise l'unité du temps en faveur de l'atemporalité :

LA VIEILLE DAME : *(confidentielle)* Eh bien, vers onze heures, elle s'est levée ; elle a ouvert ses rideaux, sa fenêtre... *(Jeannine éteint sa lumière, mais au moment de se remettre au lit, elle traversa la chambre, comme attirée par la fenêtre. Elle ouvre les rideaux, puis la fenêtre.)* Monsieur, j'ai cru qu'un malheur allait arriver. J'ai sauté à bas de mon lit, je suis sortie sur mon balcon. Elle était là, penchée au-dessus de la barre d'appui, ses cheveux dénoués, regardant couler l'eau avec des yeux... oh, des yeux que je n'oublierai jamais¹².

Lenormand n'hésite pas à installer sur la scène son propre sosie. Luc de Bronte lui ressemble comme un frère. Si notre auteur s'est déjà incarné dans ses protagonistes, il n'a jamais osé dévoiler si sincèrement sa personnalité instable, pleine de contrastes. Maurice Gravier note avec raison que ce double du dramaturge pèse plus lourd qu'un porte-parole¹³. De plus, à travers Luc de Bronte, l'écrivain nous en dit long sur la création artistique :

LUC : Le mot est presque ridicule. Je suis... ce qu'il faut bien appeler un psychologue.
 JEANNINE : Ah ?
 LUC : Pas tout à fait le monsieur à gants jaunes qui traverse les comédies un peu surannées, en éclairant les femmes sur leurs sentiments véritables... Pas tout à fait non plus, l'individu redoutable qui, vers 1890, mesurait les battements de vos artères et pointait la naissance de vos pensées. J'appartiens à une espèce intermédiaire, j'écris des livres¹⁴.

En vrai psychologue, il analyse la malade, dissèque son activité psychique en cherchant ses plus petites composantes afin d'arriver à la cause de son état pathologique. Au cours de neuf tableaux précédés d'un prologue, en quoi Lenor-

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

¹¹ *Ibid.*, p. 264.

¹² *Le Mangeur de rêves, Théâtre Complet 2*, Albin Michel, 1922, p. 2.

¹³ M. Gravier, *L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres*, op. cit., p. 290.

¹⁴ *Le Mangeur de rêves*, op. cit., p. 189.

mand continue la technique de stations, nous voyons sur scène l'analyse progressive du psychisme de Jeannine. La femme est naturelle, elle ne dit pas seulement ce qu'elle sait mais aussi ce qu'elle dissimule aux autres. Elle raconte à Luc les mêmes rêves qu'avait eus l'amante de Lenormand. Un cauchemar la poursuit : une tête coupée qui se matérialise chaque nuit dans les rideaux de sa chambre. Partant de cette image onirique, Luc, inconsciemment ou volontairement, empoisonne le psychisme de la jeune fille. « Les paroles, se demande-t-il, peuvent agir sur l'organisme à la manière d'un poison injecté ? »¹⁵ La réponse est affirmative. Jeannine dit à Luc : « Vous fouillez dans ma conscience avec des doigts de métal »¹⁶. Luc souffle à son amante la dualité de son psychisme : « Il y a deux êtres en vous, deux êtres qui s'ignorent et se fuient. Vous n'en connaissez qu'un »¹⁷. Mais ce néophyte en psychologie ne réussit pas à coordonner toutes les pulsions. Jeannine se sent coupable de la mort de sa mère bien que personne ne dispose de preuves de sa faute. Les deux amoureux partent dans le Sud-Oranais pour trouver les témoins de ce crime. Elle apprend qu'elle a dénoncé sa mère aux pillards. Son destin s'accomplira et la jeune fille mettra fin à ses jours. Plusieurs critiques seraient tentés d'évoquer la fatalité d'Œdipe que Freud perçoit comme la matérialisation d'une nécessité intérieure. Le héros pêche sans le savoir et cette ignorance constitue l'expression de la nature inconsciente de ses aspirations criminelles. Lenormand, toutefois, semble ridiculiser cette conception ou tout au moins en démontrer l'incongruité. Le dramaturge n'en est pas au complexe d'Œdipe. Au demeurant, il exprime la défiance et le mépris pour un artiste qui chercherait à « se muer en disciple ou en contradicteur d'un homme de science »¹⁸. Lenormand peint uniquement des personnages tiraillés par les contradictions. L'amour se mêle à la haine et la bonté à la méchanceté. Plus ces contradictions sont inconscientes plus elles nous effrayent. Le portrait psychique de Luc de Bronte n'est pas moins fissuré par les résistances que celui de Jeannine : « Je me semble, confesse-t-il à la fille, un termite enfoncé dans ses galeries souterraines. Jamais de repos, jamais d'air libre »¹⁹. Sa personnalité se désagrège sous l'effet de sentiments antagonistes. D'un côté il aime vraiment la psychopathe et de l'autre quelque chose l'oblige à la détruire. Serge Radine insiste aussi sur la dualité de Luc :

D'une part, c'est une conscience honnête et qui cherche sincèrement à apporter un apaisement aux souffrances morales de beaucoup d'êtres, en remontant aux causes qui, dans de nombreux cas, résident dans leur inconscient.

Il n'en reste pas moins vrai qu'il s'efforce de découvrir les sentiments les plus obscurs et les plus honteux, surtout de l'âme féminine. Le critique ajoute que

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶ *Ibid.*, p. 197.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique I*, op. cit., p. 270.

¹⁹ *Le Mangeur de rêves*, op. cit., p. 254.

c'est « un assouvissement au sadisme secret qui le ronge, une jouissance équivalente à celle que la vie est incapable de lui procurer »²⁰. Ceci est d'autant plus juste que l'écrivain confirme à plusieurs reprises que sa dramaturgie est fondée sur un combat entre le conscient et l'inconscient. Les conceptions de Lenormand se rencontrent, bon gré mal gré, avec celles de la psychanalyse. En relisant son article sur le complexe d'Œdipe, on constate que l'auteur explique les mouvants de son drame par le recours aux travaux du psychiatre autrichien. Lenormand déclare au début que c'est en étudiant

les rêves de mort de parents que Freud est parvenu à déchiffrer ces âmes précocement bouleversées [...] ; il laisse dans l'inconscient des traces de remords concernant ses souhaits infantiles, quand il donne naissance à des craintes superstitieuses, à des idées obsédantes de suicide, à la névrose ;

et pour conclure il précise que

le drame tout entier n'est qu'un rêve où se satisfont les désirs inconscients, brutalement égoïstes, dont on peut trouver la trace dans chaque être humain [...]. Œdipe, c'est l'homme, tourmenté au berceau par les obsessions parentales, entraîné sans le savoir dans les remous de la haine et de l'amour²¹.

Le ressort de l'action dramatique du *Mangeur de rêves* est la suggestion, la mise en état d'hypnose. Nous n'assistons pas au « meurtre psychique » comme dans *Le Simoun*. Ici, Lenormand nuance les instincts criminels qui poussent le protagoniste à tuer sa bien-aimée. Jeannine perd sa conscience et se soumet aux suggestions de Luc. Quand elle n'a plus de contrôle sur elle-même, Luc pourra lui imposer facilement sa volonté. *Alter ego* de Lenormand, il tente de ramener à la surface de la conscience tout ce qui est refoulé par Jeannine. Cependant, la tête coupée qui apparaît dans le rêve de la fille ne devient celle de sa mère qu'après la suggestion de Luc. Il en va de même avec sa responsabilité de laisser mourir sa mère. Au moment de sa mort la fille n'avait que six ans et il est peu probable qu'elle ait invité qui que ce soit à l'exécuter. L'analyste lui souffle les mots qu'elle répète au début sans conviction mais qui finiront par l'obséder. Les paroles se matérialisent dans ses hallucinations et la névropathe ne doute plus de sa haine envers celle qui lui a donné la vie. Plus encore, Luc inspire à sa victime l'idée d'avoir désiré son père, ce qui ne peut être qu'un clin d'œil ironique du dramaturge. L'ironie de Lenormand est évidente dans la scène au cours de laquelle Luc lit à la jeune fille le passage d'*Œdipus Rex* de Sophocle où Tirésias dit la vérité à Œdipe qui refuse de la reconnaître. Jeannine s'identifierait donc à Œdipe tandis que Luc aurait le rôle de Tirésias qui dévoile le secret refoulé de sa patiente. L'écrivain, cependant, brouille cette piste, puisque, par le renversement des rôles, c'est la jeune névrosée qui permet à l'analyste de découvrir en lui ses instincts obscurs. Ce drame se réduit effectivement à la prise de conscience par

²⁰ S. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou, op. cit.*, 65.

²¹ H.-R. Lenormand, « Le secret d'Œdipe », *op. cit.*

Luc de Bronte de ses désirs meurtriers. Adriano Tilgher remarque à juste titre que tous les héros de Lenormand

aspirent, sans le savoir, à la mort, vers laquelle ils s'acheminent comme des somnambules. Ils n'ont ni le goût, ni le respect de la vie ; elle fuit devant eux comme devant une force ennemie. Ils tuent ou se tuent. Ils tuent matériellement ou en soufflant autour d'eux la suggestion de la mort²².

Nous trouvons la confirmation de cette idée dans un des dialogues entre Luc et Jeannine où celui-là donne le diagnostic suivant des troubles de la jeune femme :

JEANNINE : Et qu'avez-vous lu ?
LUC : L'amour du mal, l'instinct de la destruction²³.

Tous les objets, les mots, la description de la nature ont une symbolique qui sert de fond à l'action et qui reflète les troubles psychiques des protagonistes telles les truites qu'évoque Luc dans le prologue :

Ces truites me font penser aux vérités que j'essaye de capturer au creux de l'âme humaine. Les unes et les autres cherchent l'ombre, la profondeur. Et il fait aussi obscur dans l'auge de pierre que dans les consciences²⁴.

Ce symbolisme ne peut s'expliquer que par rapport aux états d'âme des personnages. En tant que metteur en scène et interprète, Pitoëff traduit bien l'idée de cette quête insensée dans les profondeurs de la conscience. François Mauriac note que le réalisateur russe qui tient le rôle principal a créé « avec un art consommé ce rôle de Luc de Bronte » et il a su « délivrer les âmes, en leur arrachant leurs secrets, tout ce qu'elles refoulent dans leurs abîmes. Il les allège de leurs rêves, il mange leurs rêves et aussi les guérit ou les perd »²⁵.

Pitoëff prépare un décor totalement abstrait en procédant à la recherche d'un symbolisme épuré qui puisse le mieux correspondre à l'atmosphère du drame. Pour le faire il met sur un fond de velours noir des rubans de couleurs et des baguettes de bois qui ponctuent les différentes scènes et font référence à un lieu. Le ruban vert évoque ainsi un passage boisé, deux rubans roses relevés font penser à une chambre. Le ruban jaune en diagonale fait allusion au coucher de soleil et le ruban bleu horizontal représente la mer. Dans ce décor Lenormand voit la réalisation la plus complète de sa conception. Il suggère la réalité pour attirer l'attention des spectateurs sur les sentiments des personnages au lieu de placer ceux-ci dans un décor mimétique. Les deux baguettes rouges, dans la dernière scène, se rejoignent au sol dans un angle aigu, entre le lit et la table, symbolisant ainsi « l'enfoncement des personnages dans leur destinée tragique »²⁶. Tout au

²² A. Tilgher, note in : *Chantecler*, 4 novembre 1926.

²³ *Le Mangeur de rêves*, op. cit., p. 226.

²⁴ *Ibid.*, p. 189-190.

²⁵ F. Mauriac, note in : *Revue Hebdomadaire*, 25 février 1922.

²⁶ H.-R. Lenormand, « Georges Pitoëff, metteur en scène », *Vers l'Unité*, janvier 1922, p. 90-91.

début, Lenormand n'aime pas le décor si dépouillé, mais il finit par reconnaître que « l'atmosphère irréelle qui baignait la pièce ne la desservait pas, car on peut l'interpréter comme un rêve de curiosité, de destruction et d'amour meurtrier »²⁷.

3. *L'Homme et ses fantômes*

A peine terminé *Le Mangeur de rêves*, Lenormand s'apprête à porter sur la scène une nouvelle pièce, *L'Homme et ses fantômes* (1924), qui bouleversera toute la critique par sa forme aussi bien que par son sujet. Paul Blanchart évoque ainsi cette première insolite : « l'arbre de la production littéraire de Lenormand devait aboutir, en 1924, à l'éclosion de cette formidable fresque [...] et qui restera sans doute une des pièces les plus neuves et les plus puissantes du théâtre contemporain »²⁸. La nouveauté de cette œuvre réside dans la dissolution, poussée à l'extrême, de la personnalité du protagoniste ; elle s'approche plus qu'une autre de l'esthétique expressionniste. En lisant la liste des personnages, nous apprenons que l'Homme, son Ami ainsi que Luc de Bronte ne représentent qu'un seul et toujours le même individu. Même les personnages secondaires ne sont, comme dans le *Mendiant* de Reinhard Sorge, que les fantômes du poète (*Gestalten des Dichters*). Au centre du drame le moi d'un « Don Juan moderne » qui se livre à une bataille avec ses démons psychiques, le tout étant supposé se produire au cours de dix-sept stations, à mi-chemin entre le monde réel et le monde imaginaire. Le personnage de Lenormand redoute la solitude comme l'Inconnu de Strindberg :

Ce n'est pas la mort, dit ce dernier à la Dame, mais l'isolement que je redoute, car dans la solitude on rencontre toujours quelqu'un. Je ne sais pas si c'est moi-même que je perçois, mais dans la solitude, on n'est pas seul. L'air s'épaissit, l'air se gonfle et des êtres prennent naissance qui restent invisibles, mais que l'on sent là et qui sont vivants²⁹.

Luc de Bronte confirmera cette vérité : « Quand l'homme a épuisé le monde des formes, celui des esprits s'empare de lui. Il vit dans un brouillard d'où surgissent des visions »³⁰. Lenormand ne cache pas l'inspiration qu'il a trouvée dans *Le Chemin de Damas*. C'est d'ailleurs à lui que nous devons l'expression « le moi et ses fantômes »³¹ qu'il forge à propos de ce « drame mystique » et qui lui servira aussi de titre pour sa propre œuvre. Si dans d'autres drames certains personnages reflètent le moi de Lenormand, ici l'écrivain va plus loin en présentant son héros qui se dédouble à son tour. Voulant étudier le rapport auteur-

²⁷ H.-R. Lenormand, *Les Pitoëff, souvenirs*, op. cit., p. 67.

²⁸ P. Blanchart, « L'inconscient au théâtre. Art et Transfiguration », op. cit., p. 75.

²⁹ A. Strindberg, *Le Chemin de Damas* I, p. 21, cité par M. Gravier, *L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres*, op. cit., p. 292.

³⁰ *L'Homme et ses fantômes*, *Théâtre Complet* 4, G. Crès et C^{ie}, 1925, p. 98.

³¹ Propos cités par P. Blanchart, *Le Théâtre de Lenormand*, op. cit., p. 198.

protagoniste, il est légitime d'évoquer à propos de cette pièce le dédoublement du double. Cette technique dramatique étonne le public français des années vingt mais n'épaterait ni l'Allemagne sortie, elle, il y a peu de l'expressionnisme, ni la Scandinavie toujours marquée par le génie de Strindberg.

3.1. La technique de rêve

Pour présenter l'évolution intérieure de son personnage, Lenormand recourt à la technique de stations adoptée déjà, on s'en souvient, dans *Les Ratés*, *Le Mangeur de rêves* ou la *Mixture*. *L'Homme et ses fantômes* réserve tout de même une nouveauté. Il est composé de tableaux qui, conformément à la « logique » des rêves, ne se relient entre eux par aucun enchaînement rationnel. L'auteur cherche comme Strindberg « à imiter la forme incohérente mais en apparence logique du rêve »³². Avant d'arriver à la scène finale où le héros se débat contre ses fantômes nous devons gravir les étapes d'une montée au cours desquelles l'Homme subit une métamorphose intérieure. Ici il ne s'agit pas d'une conversion comme dans le drame de Toller (*Wandlung*) mais d'une auto-vivisection de l'âme du protagoniste. Tout ce cheminement parsemé d'obstacles se déroule à la limite du réel et du fantastique. Certains indices démontrent que l'action dramatique s'engage dans le psychisme d'un rêveur. L'Homme vit l'obscurcissement de l'intelligence et de la vue. Un brouillard s'interpose entre lui et le reste du monde. Il rêve. La réalité se transmue pour lui en un vrai cauchemar : « Je ne perçois plus nettement les rapports des choses. Mon attention se relâche, ma pensée flotte. Je suis comme absent de moi-même et je ne suis pas ailleurs ; je ne suis nulle part »³³. Tout converge vers le moi, c'est le moi qui dicte l'action. Mais, quand il rêve, le protagoniste a des visions, les images passent sans qu'il puisse les contrôler. Les éléments réalistes dont les rêves ne sont pas exempts se heurtent aux apparitions les plus fantaisistes. Lenormand fait alterner habilement les scènes de la réalité et les projections oniriques. Il bouscule toutes les règles du drame, surtout les lois de la causalité et de la temporalité.

N'importe quel événement, explique Strindberg dans sa note liminaire au *Songe*, peut se produire, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent absolument pas ; sur un fond insignifiant de réalité, l'imagination se déploie et dessine de nouveaux motifs : c'est un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libres inventions, de détails saugrenus et d'improvisations³⁴.

³² Note liminaire au *Songe* de Strindberg, citée par M. Gravier, *Strindberg et le théâtre moderne*, vol. I, Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques, IAC, 1949, p. 153.

³³ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., p. 171.

³⁴ Note liminaire au *Songe* de Strindberg, cité par M. Gravier, *Strindberg et le théâtre moderne*, op. cit., p. 153-154.

Dans ce drame la logique est mise de côté puisque l'auteur nous fait plonger dans le monde onirique du protagoniste. Lenormand développe la technique de rêve, à peine annoncée dans *Le Temps est un songe*. Si, cependant, certaines parties de cette pièce-ci révèlent que l'action se déroule en suivant l'optique du rêveur, dans *L'Homme et ses fantômes* tout est subjugué à ses visions. Lenormand, toujours inspiré de Strindberg, adopte la perspective de l'homme endormi, emporté par le flot des images tantôt réalistes, tantôt déformées par le cauchemar.

C'est dans le rêve que se concrétise le mieux le « drame du Moi », l'équivalent français de la *Ich-Dramatik* expressionniste. Tout est possible, tout peut arriver puisque le temps et l'espace n'existent pas ; « les personnages se scindent, se dédoublent, se multiplient, se dissipent, s'agglomèrent, se dispersent et se rassemblent. Mais une conscience unique règne sur eux tous, celle du rêveur »³⁵. L'action éclatée, la fonction unificatrice revient au héros. C'est son moi qui produit les événements sur la scène et se livre aux fantaisies de tout bord. Lenormand utilise le terme « féerie » pour caractériser ce genre de drames oniriques qui s'engagent dans des voies inconnues que leur ouvre la nouvelle psychologie.

Transgresser les lois de la physiologie et de la psychologie pour assurer à l'être des frontières plus souples et l'intégrer dans un espace mystérieux aux dimensions inconnues, ce *Terrain vague* dont parle Jean-Victor Pellerin. Que ces féeries portent sur les anomalies de la mémoire, les dédoublements supposés de la personnalité, ou sur d'autres rouages de la vie psychique, elles témoignent toujours, comme la féerie traditionnelle, d'une aspiration vers l'infini, d'une transcendance de la vie réelle, d'une reconstruction onirique ou lyrique de l'homme³⁶.

Dans les pièces précédentes de Lenormand, les héros s'analysaient en se racontant leurs rêves ; ici, nous sommes en plein rêve. Dans une interview le dramaturge souligne l'importance de l'univers onirique dans son œuvre, en quoi il partage les opinions de Freud : « Je suis persuadé que le monde des rêves est plein de révélations sur notre personnalité véritable »³⁷.

3. 2. Le nouveau personnage

Il n'est donc pas étonnant que dans ce drame Lenormand met au point la technique de rêve qui lui permet d'exorciser ses propres obsessions. C'est grâce à ce procédé formel qu'il pousse à l'extrême la dissolution de la personnalité. Daniel-Rops note que pour notre dramaturge « créer un personnage, c'est donner une vie matérielle à une des possibilités de son âme », mais en abordant un tel

³⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 70-71.

³⁷ « Hommage à Henri-René Lenormand » : interview par Gaston Picard, *Vient de paraître*, 1^{er} juillet 1925.

personnage « la difficulté devient immense, surtout, lorsqu'il s'agit de définir un homme dont l'essence est d'être indéfinissable, un inquiet »³⁸.

3. 2. 1. Le double

Les « doubles » foisonnent dans la littérature. Edgar Poe écrit son *William Wilson* (1839), Dostoïevski donne le titre *Double* (1846) à une nouvelle où le personnage voit surgir à ses côtés son sosie sadique. C'est aussi une aubaine pour les expressionnistes qui cherchent l'unité originelle dans la déchirure profonde du moi. *Die Koralle* (1919) de Kaiser, *Der Spiegelmann* (1920) ou *Zweimal Olivier* de Werfel sont des exemples révélateurs de cette crise de la personnalité. Lenormand connaît *Les Dialogues du Petit moi et du Grand moi* (1897-1906) de Pirandello où l'auteur confronte le moi à son contraire. Mais c'est toujours Strindberg qui vient nourrir ses réflexions sur le double. Lors de son séjour à Davos, pendant la Grande Guerre, où il voit pour la première fois *La Danse de mort*, il se remet à lire l'*Inferno*³⁹. « L'auto-analyse est réellement impossible. Je peux seulement m'analyser au moyen de ce que j'apprends du dehors, comme si j'étais un autre »⁴⁰. Ces lignes de Freud nous enseignent que pour nous analyser nous devons recourir à un autre. Un dialogue doit s'instaurer entre les deux interlocuteurs afin de venir à bout de tout ce qui perturbe la zone inconsciente de l'âme. En cas d'absence de l'autre nous créons un personnage apparemment fictif, « un autre moi-même ». Cette technique est évidemment à l'origine de la psychanalyse, mais Lenormand l'adopte par l'intermédiaire de Strindberg qui, sans

³⁸ Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H.-R. Lenormand, op. cit.*, p. 36-39.

³⁹ Strindberg évoque dans l'*Inferno* la figure du double en se référant aux théosophes qui admettent que l'âme, ou le corps astral, est à même de quitter le corps et peut se matérialiser sous une autre forme quasi-matérielle. Après avoir vu dans *La Revue des Revues* le portrait d'un des thérapeutes américains Francis Schlatter, il écrit à ce propos : « Les traits de ce personnage ressemblaient d'une façon merveilleuse à ceux de mon camarade [...] ; tous deux étaient de naissance allemande et œuvraient en Amérique. En outre, la disparition de Schlatter était simultanée à l'apparition de notre ami à Paris. Initié un peu maintenant aux termes techniques de l'occultisme, j'émetts l'opinion que ce Francis Schlatter est le double de notre homme ». (*Inferno*, Mercure de France, 1966, p. 101.) Lenormand a relu avec passion « Le Combat de Jacob », troisième partie de l'*Inferno* où le personnage de l'Inconnu apparaît pour la première fois. Un dimanche soir de 1897 Strindberg se promène au jardin du Luxembourg à Paris et tout d'un coup il voit un personnage qui le devance. « Et devant moi, quelqu'un piétine, dont les allures me rappellent une connaissance. Je hâte le pas, je cours mais l'Inconnu augmente sa vitesse en fonction de la mienne » (*Légendes*, Mercure de France, 1990, p. 130-131). L'apparition de l'Inconnu le perturbe d'autant plus qu'il lui ressemble physiquement. Sa description que fait Strindberg permet de constater que l'Inconnu du jardin représente son double. Il croit assister visuellement à la projection de son moi à tel point qu'il peut lui parler. Strindberg est malade. Il boit beaucoup d'absinthe dont l'abus peut provoquer des hallucinations.

⁴⁰ Lettre de Freud à Fliess, datée du 14 novembre 1918, in : *La naissance de la psychanalyse*, P. U. F., 1969, p. 187 et suiv.

aucun doute, n'a jamais eu la connaissance des écrits de Freud. L'Inconnu de Strindberg est son propre reflet. Il est comme son moi supérieur. Cet autre moi lui permet de s'analyser, joue le rôle d'un psychothérapeute. Ce n'est donc pas simplement œuvre d'une imagination troublée. Strindberg justifie ainsi ce procédé que les dramaturges allemands vont adopter une dizaine d'années plus tard : « il m'a fallu me créer un double, adjoindre à ma propre personnalité un être qui puisse absorber en lui tout ce qui enchaîne mon esprit »⁴¹. Strindberg a trouvé son double dans l'Inconnu comme Lenormand dans l'Homme. S'expliquant sur la signification de sa pièce, Lenormand précise que son personnage représente d'une certaine manière lui-même : « Quant à l'Homme, je ne puis que répéter... Oui, c'est moi-même dans mes rêves d'écrivain ; ce n'est pas moi dans la vie d'homme »⁴².

3. 2. 2. Le dédoublement du double

Ce drame tourne, comme les pièces mystiques de Strindberg, autour de l'hallucination et du rêve. Nous y retrouvons l'écho du *Chemin de Damas* où l'Inconnu, reflet pâle de Strindberg, parle à des personnages qui correspondent respectivement à ses différentes instances psychiques. Le Mendiant ne serait-il pas le « moi inférieur », comme le suggère Gravier, et le Confesseur son « super-ego ? »⁴³ Le même phénomène se produit dans le drame de Lenormand. Le critique français évoque deux instances psychiques qui s'affrontent : d'un côté l'Homme (Lenormand-don Juan obsédé par la sexualité et les questions mystiques) et de l'autre Luc de Bronte (Lenormand rationaliste et matérialiste). Entamant le dialogue avec son alter ego, Lenormand s'aperçoit immédiatement que son personnage se fractionne à son tour.

Jung écrit que « tout complexe autonome [...] présente la particularité de surgir sous forme d'une personnalité, c'est-à-dire de surgir, sur l'écran du fond mental, personnifié »⁴⁴. Gaston Bachelard explique bien ce jeu de miroirs qui est à la base de la distribution des personnages dans le drame. L'approche psychanalytique n'étant pas pertinente dans notre étude, la distinction de l'*animus* et de l'*anima*, faite par le philosophe français, apporte toutefois un éclairage sur la nature du dédoublement de l'Homme, double de notre auteur.

Le premier des paradoxes ontologiques n'est-il pas celui-ci : la rêverie en transportant le rêveur dans un autre monde, le double de lui-même. [...] L'ombre, le double de notre

⁴¹ A. Strindberg, *Le Chemin de Damas*, préface et trad. de A. Jolivet et M. Gravier, Lyon, I. A. C., 1950, p. 155.

⁴² *The contemporary French Theatre*, éd. S. A. Rhodes, College of the City of New York, Appleton-Century-Crofts, 1942, p. 277.

⁴³ M. Gravier, *L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres*, op. cit., p. 291.

⁴⁴ C.-G. Jung, *La dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964, p. 187.

être, connaît en nos rêveries *la psychologie des profondeurs*. Et c'est ainsi que l'être projeté par la rêverie – car notre moi rêveur est un être projeté – est double comme nous-mêmes, est, comme nous-mêmes, *animus* et *anima*. Nous voici au nœud de tous nos paradoxes : le *double* est le double d'un être double⁴⁵.

L'Homme, le double de l'auteur, est entouré de personnages-satellites : L'Ami et Luc de Bronte que nous avons connu dans *Le Mangeur de rêves*. Ils constituent les projections de son ego. Nous lisons dans les didascalies que l'Ami est un garçon dont « les manières, certains gestes, des inflexions de voix, sont inconsciemment copiés sur ceux de l'Homme »⁴⁶. Cette phrase explique le lien qui unit l'Homme à l'Ami. Ce dernier s'exprimera encore plus explicitement en disant : « moi qui ne suis que ton reflet, ta création ? Tu es mon modèle, tu m'as donné tes pensées, tes désirs et tu t'étonnes que je sois à ton image ? »⁴⁷ Les précisions qui suivent montrent que les personnages du drame ne sont que des pôles différents du psychisme de l'Homme :

- LUC DE BRONTE : Quand l'homme a épuisé le monde des formes, celui des esprits s'empare de lui. Il vit dans un brouillard d'où surgissent des visions.
- L'HOMME : Je n'ai pas de visions. J'enregistre des faits précis et révélateurs, qui ne peuvent émaner de moi.
- LUC DE BRONTE : Les diables devenus ermites entendent aussi des voix. Et ils y croient fermement, comme ils croyaient aux réalités qu'ils étreignent avec tant de vigueur, pendant leur carrière de diables. Si nous étions au troisième siècle, vous partiriez pour la Thébàide et les anges vous apparaîtraient ! Vous êtes, comme les sceptiques vieillissants, comme les négateurs fatigués, un postulant au mysticisme. Vous qui, sous le nom de la débauche, avez poursuivi la solitude, vous la peuplerez d'apparitions, de pures illusions, d'images créées par vous. C'est assez drôle, quand j'y pense !... Vous me demandiez, l'autre soir, ce qui vous remplacerait les femmes ? Mais les femmes encore ! Les fantômes accusateurs ou miséricordieux, qui se lèvent de votre inconscient. Ils vous occuperont autant que vos maîtresses, croyez-moi. Peut-être même aurez-vous plus de mal à vous en défaire.
- L'HOMME : En somme c'est un brevet de folie que vous décernez là ?
- LUC DE BRONTE : Non. Vous végétez comme ces milliers de mystiques, ascètes par contrainte ou par dégoût de leur passé, qui cherchent *la vérité* dans le spiritisme ou l'occultisme. Vous serez un de ces demi-aveugles, un de ces demi-sourds qui ne retrouvent leurs yeux ou leurs oreilles que pour enregistrer les messages de l'au-delà ! Pauvres dupes ! L'au-delà, c'est eux-mêmes, le résidu mesquin de leurs consciences désadaptées qui revient les mystifier sous un masque funèbre.

⁴⁵ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, P. U. F., 1968, p. 64-69.

⁴⁶ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., p. 1.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

Vilaine époque ! Un homme sur deux est hanté. Une moitié de l'espèce a son fantôme⁴⁸.

Lenormand use de tous les éléments qui permettent d'inscrire son drame dans l'esthétique expressionniste. Catherine Mazellier-Grünbeck remarque justement à ce propos :

le drame expressionniste s'attache à décrire le monde extérieur comme une concentration de forces hostiles, mais ce monde extérieur n'existe que par rapport au personnage central, dont il est comme projection ?⁴⁹

Les femmes qui poursuivent le héros assument souvent le rôle des remords de l'Homme. Leur existence n'est justifiée, comme dans les drames expressionnistes, que par ses obsessions. Gravier déclare que pour obtenir un drame expressionniste il faut « qu'autour du héros central, qui est comme cloué au pilori, gesticulent des êtres méchants qui n'ont été créés et mis au monde que pour le torturer »⁵⁰.

Cette tentative pour entrer dans l'espace qui se trouve essentiellement à l'intérieur du psychisme du protagoniste lui permet de se projeter dans d'autres personnages qui prennent la forme des hypostases en conflit du même individu. Luc de Bronte et l'Ami mis à part, notre héros est entouré de plusieurs femmes qui, comme il dit, cachent un secret à son adresse. Or ces femmes conquises reflètent son psychisme, comme la Dame strindbergienne reflète celui de l'Inconnu. Que l'Homme traque son reflet dans ses innombrables conquêtes est attesté par son analyste : « Chez Don Juan, le corps est mâle, l'âme est femelle. Il cherche dans la femme le fantôme de l'homme »⁵¹. S'il désire découvrir dans la femme le fantôme de l'homme, chacune de ses histoires amoureuses doit l'amener à la défaite. « C'est pour cela, dit Luc, qu'il fuit les femmes, dans sa rage de les trouver riches d'un trésor qu'il ne possédera jamais ». Plus loin il ajoute : « Il se venge sur elles de son impuissance au bonheur. Quand il leur ment, c'est lui-même qu'il cherche à tromper »⁵². Ce mécanisme de la projection démontre que l'idée du double se croise ici avec celle de certains psychanalystes. Nous pensons aux travaux d'Otto Rank qui voit dans la figure du double de don Juan les tendances psycho-sexuelles dirigées vers les hommes plutôt que vers les femmes⁵³. Lenormand précise que son drame est, en effet, une interrogation sur la nature de don Juan et que le problème de l'homosexualité refoulée se pose à son sujet :

⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁹ C. Mazellier-Grünbeck, *Le théâtre expressionniste et le sacré, Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*, Bern, Lang, 1994.

⁵⁰ M. Gravier, « Le héros du drame expressionniste », in : *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*, Editions du CNRS, 1958.

⁵¹ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., p. 65.

⁵² *Ibid.*, p. 172-173.

⁵³ O. Rank, *Don Juan, une étude sur le double*, 1922, trad. S. Lautman, Denoël, 1932. Cf. J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1976.

Une dissociation interne du moi, un divorce entre les désirs de son corps et ceux de son âme. Le mode d'union que réclame sa chair n'est pas celui auquel il aspire, dans les profondeurs de son inconscient. L'homme qu'il est réclame la femme et la femme qui est en lui et qui s'ignore, réclame l'homme. Si son ardeur physique se voue exclusivement au sexe féminin, le démon de la possession universelle, qui habite en lui, rêve à son insu, d'éteindre toutes les formes créées. Ce grand amant, qui est aussi un amant de lui-même, se connaîtrait et s'adorerait peut-être mieux dans l'amour de l'homme que dans celui de la femme⁵⁴.

En abordant le sujet de l'homosexualité de son personnage, Lenormand abandonne pour le moment l'approche autobiographique afin de dégager un type d'homme moderne, déchiré par ses penchants obscurs.

3. 2. 3. Typification des personnages

L'irradiation du moi de l'artiste n'empêche pas Lenormand de garder toute l'objectivité vis-à-vis de ses personnages. Si l'Homme ressemble à notre auteur et qu'il exprime ses propres déboires, il n'est pas son portrait craché. Lenormand a campé un type au détriment d'un caractère. Les conflits qu'opposent ce nouveau don Juan à ses victimes féminines n'ont pas été présentés dans la perspective d'un psychologue, ni même dans celle d'un observateur réaliste. Toute l'action naît dans l'âme du dramaturge, et, criblée par son ego, elle tend à instaurer un type contemporain d'homme déchiré. Les commentaires de l'écrivain sur la signification du drame, écrits à l'occasion de l'édition anglaise de la pièce, ne peuvent que le confirmer :

L'Homme... est, d'abord, une interrogation sur la nature de Don Juan. C'est ensuite un témoignage sur la vie sexuelle de tout homme, sur sa lâcheté devant la douleur féminine, sur son insatiable curiosité qui, du mystère des corps, le porte vers celui des consciences et, de celui des consciences vers celui de la survie.

Et plus loin Lenormand plaide pour la typification de ses personnages. L'essentiel de la pièce réside dans le fait que, pour le dramaturge,

donner l'accent de la vérité à la carrière érotique d'un homme de notre temps, c'est dresser dans la lumière de la vie un certain nombre de figures humaines, les unes imaginaires, les autres arrachées au monde réel et qui, sans l'inévitable transposition dramatique, constitueraient une galerie de portraits⁵⁵.

La typification est renforcée par l'anonymat de certains protagonistes, surtout de ceux qui font avancer l'action : L'Homme et l'Ami, mais aussi de certaines femmes qui, comme l'Hystérique, ne portent pas de noms.

⁵⁴ H.-R. Lenormand, « Le secret de Don Juan », *Paris Soir*, 3 juin 1924.

⁵⁵ *The Contemporary French Theatre*, op. cit., p. 276-277.

3. 3. La lutte des sexes

Cette approche permet de comprendre pourquoi Lenormand présente le conflit entre l'homme et la femme non comme un antagonisme opposant des individus mais comme celui entre deux forces primitives. La lutte des sexes constitue le prolongement du « combat des cerveaux » que le dramaturge annonçait dans ces premiers drames. Il reprend les conceptions de Schopenhauer qui se résument dans sa fameuse formule *Wille zum Leben*. Cette volonté de vivre consiste en un duel éternel entre les êtres vivants, qui élimine les faibles et glorifie les forts. La vie que Lenormand compare à une lutte sans merci met dans le champ de bataille les deux sexes. Conformément aux nouvelles découvertes de Freud, la sexualité manifeste la volonté de vivre. Voulant illustrer cette force vitale, le psychiatre viennois l'oppose aux pulsions de mort. Dès lors, le désir sexuel représenterait « l'incarnation de la volonté de vivre »⁵⁶. Dans ses tous premiers drames Lenormand se fait porte-parole de Nietzsche, exprime le culte de la sexualité, l'idolâtrie même de la moralité nouvelle, délivrée du bien et du mal. Dans ce drame l'écrivain étudie la nature de don Juan en démonisant la figure féminine. Le pessimisme l'emporte sur sa révolte juvénile. La femme devient en effet vampire qui s'empare de son homme comme la mante religieuse. Par cette image métaphorique qui transpose l'accouplement des insectes sur le coït des humains, Lenormand veut exprimer l'atrocité de l'existence et l'impossibilité d'atteindre le bonheur. « Je me sens pareil au mâle de la mante religieuse, dira l'Homme, qui continue sa besogne de mâle, alors que sa monstrueuse maîtresse a déjà commencé à lui dévorer la tête »⁵⁷.

La première femme détestée est la mère.

J'ai supposé que mon héros avait grandi dans la haine de sa mère et qu'il reproduisait avec ses maîtresses cette espèce de malédiction amoureuse de ses premières années. La tendresse qu'enfant il a refusée à sa mère, Don Juan ne peut plus la retrouver avec aucune femme⁵⁸.

Ce sentiment de l'aberration sexuelle le forçait inconsciemment à l'abaisser. L'Homme constate avec amertume :

J'ai toujours été son ennemi. Enfant, je ne cherchais qu'à l'humilier, à la prendre en faute, je la guettais comme un pion sa victime. Je me dérobaux à ses caresses. J'évitais ses baisers. Par ma faute, sa vie s'est refroidie, figée dans l'incertitude et la douleur secrète. Elle dissimulait sa tendresse⁵⁹.

Cette confession fort marquée par la culpabilité déclenche une animosité effrénée contre toutes les femmes.

⁵⁶ S. Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Payot, 1968, p. 61.

⁵⁷ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., p. 161.

⁵⁸ H.-R. Lenormand, « Le secret de Don Juan », op. cit.

⁵⁹ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., p. 167-168.

La femme démoniaque ressemble aux canibales qui dévorent leurs ennemis. Elle « suce » l'âme de l'Homme, le vide progressivement de toute énergie vitale. Ces femmes inassouviées sexuellement qui abondent chez Lenormand ne ménagent pas leurs efforts pour capturer la victime, telle l'Hystérique, bestiale au sens premier du mot, qui se comporte en homme. Les relations charnelles sont souvent habillées d'un sado-masochisme virulent. L'Hystérique désire que l'Homme soit vulgaire, qu'il l'abaisse physiquement : « j'aimerais que vous me traitiez durement », dira-t-elle tout en gémissant de volupté sensuelle ; « des injures, des grossièretés, vous pouvez me le dire »⁶⁰. L'Homme réagit brutalement à la lascivité des femmes dont le seul objectif est de tuer l'adversaire. Le héros redoute les femmes, avertit son Ami de leurs désirs meurtriers, mais ce dont il a vraiment peur c'est de perdre sa virilité :

C'est une soif d'infini, un attrait pour la mort... ou une faiblesse de leurs nerfs, une fêlure de leur pensée. Si nous restons prisonniers de ces sphynxes aux tristes énigmes, c'est que notre instinct d'homme dévie ou s'affaiblit⁶¹.

Nous ne sommes pas loin des obsessions strindbergiennes. Le Suédois voit une menace contre le genre masculin au moment où l'homme se laisse dominer par une femme. « Nous dédoublons notre personnalité, et l'aimée, jadis indifférente, neutre, se met à revêtir notre double, notre autre moi ; elle devient notre sosie »⁶².

Dans cette lutte infernale l'Homme n'est pas privé de traits diaboliques, ce qui prouve à quel point Lenormand tient à l'objectivité. La construction psychique d'une femme est simple alors que celle de l'homme est déchirée par les contradictions. Alberte voit en l'Homme la face de Saint-Michel de son église, mais derrière ce masque angélique se cache également le visage de Lucifer sculpté sur le porche. On songe à la dichotomie que connaît le christianisme avec ses figures du diable et de l'ange et qui est aussi l'imagerie favorite des expressionnistes. Toute cette symbolique discrètement évoquée par les personnages porte à croire que l'action de cette lutte se passe à un niveau quasi mystique. L'Homme serait le représentant de toute l'espèce masculine tandis que la cohorte de femmes se regroupe sous la bannière du genre féminin. Lenormand décrivant ce combat ne porte pas de jugement. Tous les êtres humains agissent inconsciemment ce qui renforce la portée pessimiste de l'œuvre.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 157-158.

⁶¹ *Ibid.*, p. 148.

⁶² A. Strindberg, *Légendes*, cité par G. Vogelweith, *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*, op. cit., p. 343.

3. 4. Le dernier tableau

Le dernier tableau finit par la scène la plus mystérieuse que Lenormand ait jamais conçue où le fantastique débusque le réel. L'Homme mourant voit défiler ses victimes. Cette scène visionnaire où se matérialisent les remords du protagoniste est renforcée par le décor sinistre (décombres, débris de meubles carbonisés) aussi bien que par les visages terribles des femmes qui ont une allure de masques mortuaires. Elles marchent à pas feutrés, elles ne sont pas de ce monde. Ces spectres terrifiants portent dans la mise en scène de Gémier des masques phosphorescents. Le résultat est foudroyant. A l'apparition des fantômes certaines spectatrices, prises de panique, quittent précipitamment la salle de l'Odéon.

« L'art de Gémier instillait l'angoisse avec maîtrise, note Lenormand dans ses *Confessions* ; le passage de la vie sexuelle au mysticisme »⁶³ a ébranlé le public. L'atmosphère de l'horreur s'intensifie au fur et à mesure que les masques déferlent éclairés par la lumière crue. Le fait que les masques se détachent sur les velours noirs augmente l'irréalité de la situation. Il est facile de déceler dans cette mise en scène qui fait un événement à Paris les procédés des réalisateurs expressionnistes. Gémier tente de dégager l'essence profonde, le leitmotiv de l'œuvre qu'est l'évolution intérieure du personnage. Comme l'idée centrale du drame est l'irradiation du moi de l'Homme, les comparses n'existent qu'en fonction de ses obsessions, et de ce fait ils sont irréels.

Il a des hallucinations, mais il sait bien qu'elles ne sont pas réelles, qu'elles sont seulement la projection de ses pensées. Il ne croit pas aux fantômes qui lui apparaissent. Cependant il les attend et, dans son dernier délire, il s'entretient avec eux⁶⁴.

On songe inmanquablement aux conceptions de Richard Weichert qui construit sa mise en scène du *Fils* (*Der Sohn*) de Walter Hasenclever : « Tous les personnages avec lesquels lutte le fils sont dénués de vie objective, sont l'irradiation de son propre être intérieur »⁶⁵. Le fantôme d'Alberte montre le premier sa tête au-dessus des décombres. Elle porte un masque distendu, déformé par la haine. Après apparaît la Vieille au « masque hideux qu'auréolent ses crins blancs »⁶⁶. Le masque de l'Hystérique offre la caricature immobile de la volupté. L'Allemande arrive sur la scène « au masque bestial et aux cheveux courts »⁶⁷ et Laura entre accoutrée comme les malades d'un asile, « son masque [...] immobilisé dans une grimace de folie »⁶⁸. C'est une procession des ombres semblable à celle de l'*Avent* (1899) de Strindberg où les victimes du mauvais juge et de sa

⁶³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique* 2, op. cit., p. 132-133.

⁶⁴ F. Gémier, *Le Théâtre*, op. cit., p. 231-232.

⁶⁵ R. Weichert, *Hasenclevers Sohn*, cité par D. Bablet, « L'expressionnisme à la scène », in : *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 197.

⁶⁶ *L'Homme et ses fantômes*, op. cit., 114.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

femme prennent les formes encore plus effrayantes : la Mort avec la faux et le sablier, l'orfèvre avec le faux ostensor, le marin décapité ou le bouffon. Ces vampires ne sont que les projections de leurs remords. Ils viennent comme les fantômes de l'Homme pour punir les pêcheurs. Ils les accusent d'avoir voulu leur mort.

Notre héros se débat, fait l'examen de conscience, mais il est loin d'approuver les torts qu'on lui impute. Les spectres l'entourent, celui d'Alberte fait tourner une corde au-dessus de lui, comme un lasso. Il semble qu'il n'y ait pas d'absolution pour lui, mais au moment où il appelle Patrice c'est le fantôme de sa mère qui surgit, différent des autres, « au masque souriant et bon »⁶⁹, d'une grandeur surhumaine. La mère tellement haïe congédie les mauvais revenants. Elle lui pardonne tous ses crimes et l'invite à s'endormir. « Tu ne vas pas mourir. Tu vas t'endormir contre moi, comme autrefois »⁷⁰. Tout son parcours aura été un cauchemar. La mort ne sera que le réveil à la vraie vie.

3. 5. La symbolique des objets et des situations

Au cours du chemin qu'entreprend l'Homme, ce ne sont pas uniquement les personnages mais aussi certains objets et situations qui acquièrent un aspect symbolique. Ce symbolisme, répétons-le, n'a rien à voir avec la tradition française ni avec les drames mystérieux de Maeterlinck. Lenormand l'applique dans le sens moderne, celui des expressionnistes. Or, dans ce drame, les protagonistes semblent être des revenants qui se meuvent dans un rêve du personnage principal et n'apparaissent qu'en tant que ses projections. Il en est de même avec les objets qui naissent dans son imagination. C'est son psychisme qui est à l'origine de toute l'action dramatique. Les signes de la nature symbolisent, comme chez Strindberg, l'ingérence des « forces supérieures » dans la vie. Dans les moments de l'obscurcissement de l'Homme, chaque mot, chaque geste se présentent comme un message à son adresse. Ils reflètent dans la même mesure que les comparses l'état d'âme du protagoniste : « Quand je me trouve dans cette espèce de crépuscule ; certains mots, certains mouvements prennent une importance démesurée ». Les situations, les individus qu'il croise semblent lui communiquer un signe, un secret que l'Homme n'arrive pas à interpréter :

Des gens passent dans la rue, en causant. Une phrase me parvient ; elle me paraît contenir une allusion à mon adresse [...]. Une pauvre est assise sur une borne, je ne puis m'empêcher de penser que c'est un signe, un avertissement symbolique du destin. Les disques verts ou rouges d'événements mystérieux s'allument et s'éteignent sans cesse dans ma nuit⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

Certains objets sont presque démonisés. Dans la scène qui se passe à l'Asile le panier de Laura cache, selon le protagoniste, un secret à son adresse. Il insiste sur l'ouverture de cette « cassette royale » que sa victime lui refuse. Leurs propos relèvent également du monde onirique. Laura délirant prend l'Homme pour un prince, mais elle dira aussi que sous son déguisement se dissimule « la chair d'une femme ». Les gestes sont investis de la même signification symbolique. Toujours dans la même scène la femme fait sauter à l'Homme d'une chiquenaude le chapeau ; geste révélateur, si on prend en considération le fait que le chapeau figure dans la symbolique psychanalytique les organes génitaux masculins. Tous ces éléments marquent les étapes de la prise de conscience par le héros. Bref, Lenormand brise les rapports naturels entre les objets pour les recréer de l'intérieur. Leur dimension symbolique se mesure à l'intime émotion du protagoniste.

4. En proie aux hallucinations

Au bout d'un an notre auteur écrit une autre pièce mystique qui lui vaut l'étiquette d'un « halluciné ». « M. Lenormand croit aux esprits »⁷², écrit-on après la première de *L'Amour magicien* au Studio des Champs-Élysées (1929). De fait, l'auteur des *Ratés* raconte l'histoire d'une femme possédée par une morte. L'action se passe dans une île bretonne, isolée du reste du monde par des brouillards épais et une végétation infranchissable. Albert Carolles dont la femme a disparu dans des conditions mystérieuses vit avec Béatrice, la petite secrétaire irlandaise. Nous ne savons rien de précis sur la disparition de Berthe Carolles. On présume seulement qu'elle s'est noyée. Et c'est, pourtant, celle qu'on ne voit jamais sur scène qui obsède les protagonistes. Elle hante l'hypnotiseur et son médium. Dès les premières répliques nous avons l'impression que les personnages se meuvent à la frontière du réel et du surnaturel. Lenormand crée habilement l'atmosphère d'une inquiétude enracinée dans l'incertitude. Le climat, la mer qui se lamente, les phares renforcent l'ambiance propice à l'apparition de fantômes. Les héros sont comme suspendus dans le vide où le temps s'est depuis longtemps arrêté. Albert, ayant fui le monde, se nourrit de souvenirs douloureux de sa femme défunte et exhorte la nouvelle venue sur l'île à entrer en contact avec sa bien-aimée. Il en exige plus, il veut qu'elle incarne l'amoureuse disparue.

Inspiré par les découvertes de l'hypnose, le dramaturge transcrit ici le vécu d'un peintre, Cornillier, qui participe avec passion à des séances médiumniques. Cornillier, qui publie en 1920 son livre *La Survivance de l'âme et son évolution après la mort*, relate minutieusement toutes ses expériences « dans le domaine métaphysique ». Il développe des facultés médiumniques chez une jeune femme,

⁷² H.-R. Lenormand, *Marguerite Jamois*, Calmann-Lévy, « Masques et Visages », coll. dir. par R. Gaillard, 1950, p. 58.

Reine, qui s'est exposée pendant plus de vingt ans à toutes sortes d'expérimentations. En état de sommeil hypnotique elle décrit les endroits et les personnages éloignés ou morts depuis longtemps, vérifiés après par l'hypnotiseur. A la troisième séance Cornillier voit son « corps fluide : un corps en fumée, un peu plus grand que son vrai corps et assez lumineux »⁷³. Des personnages fous et bavards cherchent à communiquer leurs drames par l'intermédiaire de la jeune femme. Cette lecture passionnante impressionne Lenormand à tel point qu'il se décide à écrire une pièce : « le livre de Cornillier m'avait suggéré la possibilité de donner la vie de la scène – et une vie pathétique – au personnage de Reine »⁷⁴. Toutefois, Lenormand est loin de croire aux forces surnaturelles bien que le doute persiste toujours dans ses remarques. Il cherche l'explication du phénomène dans la vie psychique refoulée plutôt que dans l'intervention des revenants. Et si les revenants apparaissent, ils ne sont que les matérialisations d'un psychisme fragile. Il préfère donc les assertions des psychiatres aux divagations des spirites. A ce propos il cite un disciple de Freud :

Quant aux rêves somnambuliques, Jung projette sur leurs origines des clartés révélatrices. Pour lui, le roman astral dans le sommeil somnambulique n'est qu'un rêve du désir sexuel, uniquement différencié du rêve nocturne par le fait qu'il persiste pendant des mois et des années⁷⁵.

Lenormand en tire immédiatement la conclusion que le vrai sens du rêve de la jeune Reine consiste dans la fixation inconsciente sur la personne de l'hypnotiseur. Toutes les histoires qu'elle raconte ne visent, selon lui, qu'à captiver coûte que coûte le peintre Corneillier.

Le dramaturge réussit pleinement à faire « naître chez les vivants le trouble et l'angoisse ». Lui-même est obsédé à l'époque par la question de la survie :

Peu de pièces ont pris racine en moi avec plus de vigueur et furent composées dans un état plus proche de l'hallucination médiumnique. Béatrice, la morte, Albert Carolles me hantaient comme les esprits avaient jadis hanté le petit modèle du peintre Corneillier⁷⁶.

Béatrice se plie volontiers devant les suggestions hypnotiques d'Albert. Ce dernier fait revivre le fantôme du passé.

Là où il cesse de se connaître, le plus pur d'entre nous devient monstre... Mais un monstre mené par l'amour, par une telle fureur d'exister, par une telle soif de bonheur, qu'il crée les morts eux-mêmes ou les appelle à la rescousse pour assurer sa joie⁷⁷.

Albert, victime de ses fantasmes, parle à Béatrice comme s'il s'adressait à Berthe. Le médium se transforme en la morte. Elle marche comme Berthe, elle

⁷³ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, op. cit., p. 134.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁷ *L'Amour magicien*, Théâtre Complet 6, p. 100.

s'habille de la même manière, et enfin elle incrimine Albert de ses travers. Béatrice devient un vampire. Dans un moment de lucidité Albert s'écrie effrayé :

La personne de Béatrice ? Où est-elle ? Qui est-elle ? Qui est Béatrice ? La petite fille qui est nous est arrivée d'Irlande, un beau soir, dans un imperméable éraillé ? Ou la dormeuse pleine d'audace qui prête sa forme à la visitation des ombres ?⁷⁸

Beaucoup de questions sans réponses. Albert ne sait plus ce qui est rêve et ce qui appartient à la réalité. Nous non plus, nous ne savons pas si elle est un démon ou si, en faisant revivre Berthe, elle la crée à son image. Mais la vraie Berthe se venge. Ses mains invisibles étranglent l'imposteur en mettant fin à la vie du couple.

L'excellente interprétation du rôle du médium par Marguerite Jamois fait penser au jeu extatique des acteurs expressionnistes. On pense tout d'abord à Léa du *Dibouk* d'An-ski. Au moment où la morte prend possession de Béatrice, l'artiste joue de douloureuses contorsions. Elle est terrible dans son jeu, ses mains d'une expressivité frappante. Elle gémit les souffrances. Elle sait atteindre le point culminant dans la double voix de la possédée : murmures dociles de Béatrice et hurlements démoniaques de la morte⁷⁹. Baty confirme sa maîtrise des moyens scéniques tout en soulignant l'originalité du drame de Lenormand. Il utilise les méthodes que Max Reinhardt met au point dès son entrée au Neues Theater. Il vient à bout d'unir musique, jeux de lumière, effets visuels et acoustiques en un spectacle dont chaque élément prend une part active à la mimésis théâtrale. On se souvient du bruit des rafales qui se déchaînent, signe précurseur de l'arrivée de la défunte et de l'efficacité dramatique des faisceaux lumineux. « Le rayon du phare » qui a « l'air d'une épée d'argent écrasant le dessous des nuages de brumes »⁸⁰ provoque le premier sommeil hypnotique de Béatrice. Tous ces procédés qui semblent avoir des affinités avec l'expressionnisme théâtral encouragent Baty à monter en 1926 le *Dibouk* et quatre ans plus tard le *Bifur* de Simon Gantillon. La première pièce basée sur une légende hassidique présente la possession de Léa par l'âme désespérée de son amant : le dibouk. La deuxième raconte l'histoire d'une femme en agonie dont l'âme sera ressuscitée dans le corps d'une Claire, son double. Jamois qui se fait traiter de possédée interprète les deux rôles avec une maîtrise formidable. Baty adopte le même style scénique que pour le drame de Lenormand, ce qui fait de lui l'un des plus audacieux metteurs en scène en France.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

⁷⁹ Lenormand évoque dans son excellent ouvrage sur *Marguerite Jamois* un fait insolite. Or la jeune actrice entre dans son rôle à tel point qu'elle s'identifie à son personnage : « la semaine qui précède la création de certains personnages, Marguerite maigrit, dans une proportion que les médecins n'expliquent pas. L'entité qui s'installe en elle lui mange des kilos de chair. C'est une consommation rapide, gloutonne et qui ne s'arrête qu'après la première », H.-R. Lenormand, *Marguerite Jamois*, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 2*, *op. cit.*, p. 137.

Cette pièce insolite n'a pas cependant enthousiasmé le public parisien malgré l'interprétation de Marguerite Jamois et la mise en scène de Baty. Lenormand réfléchit sur l'échec de la pièce et conclut que sa faiblesse réside dans les tentatives d'explication rationaliste des cas de possession. *Dibouk* a captivé les spectateurs modernes parce qu'« ils n'étaient, par l'auteur, ni mis en discussion ni justifiés du point de vue de la psychiatrie »⁸¹.

*

Au terme de nos réflexions force nous est de revenir sur l'évolution qu'a subie l'œuvre de Lenormand. Or, l'aperçu de ces dernières pièces permet de constater les ressemblances, voire même, les analogies patentes avec le théâtre de Strindberg, surtout celui qui annonce l'expressionnisme dramatique.

En effet, plongeant dans sa vie intime, Lenormand crée des protagonistes tout à fait symboliques qui ne possèdent pas d'existence propre en eux-mêmes. Ils sont souvent les attribus du protagoniste, l'expression de son inconscient, ou enfin, l'incarnation de son âme déchirée. Le dramaturge fait de son théâtre un instrument d'auto-analyse touchant par sa sincérité, en quoi il semble être l'un des premiers en France à dramatiser les méthodes de Freud. Suivant l'exemple de Strindberg, Lenormand essaye d'implanter dans sa dramaturgie le théâtre onirique qui, faisant fi de la réalité, tend vers l'expression d'une subjectivité s'épanchant sans compromis. Le dédoublement du héros, la technique de stations ou la représentation d'un « espace intérieur », voici les ingrédients d'un théâtre expressionniste authentique qui cependant reste parfois trop asservi au cartésianisme.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

CONCLUSION

Considérant Lenormand comme l'auteur le plus représentatif de l'expressionnisme à la française, Maurice Gravier souligne les affinités entre les drames de notre auteur et l'œuvre de Strindberg. Sans doute, les pièces de Lenormand, se rattachent-elles à la tradition expressionniste par la recherche de la mise en évidence du moi, tout autant que par l'abandon voulu de la psychologie traditionnelle. Avec le temps, l'auteur des *Ratés* sombre dans le monde de ses rêves et visions. Son subjectivisme nécessitera de nouvelles fonctions dramatiques qui ont des rapports manifestes avec le théâtre expressionniste.

Vouloir analyser l'œuvre d'un écrivain français en rapport avec l'esthétique expressionniste n'est pas chose facile à cause, surtout, du peu de documents sur la question. Etudier l'expressionnisme français nécessite d'abord de définir le terme même de la façon la plus précise possible. Une chose est sûre : l'expressionnisme ne se laisse pas enfermer dans des formules toutes faites. Stylistiquement diversifié, il refuse de respecter un modèle homogène, même chez les artistes allemands. Ce mouvement d'avant-garde ne peut être saisi que dans une vaste perspective qui ne se limite pas à un pays, mais qui embrasse toutes les formes d'expression pénétrant différents domaines de la création.

Certes, la recherche d'éléments expressionnistes dans le théâtre de Lenormand ne peut se faire sans qu'on évoque l'œuvre de Strindberg qui a exercé une influence décisive sur l'auteur de *L'Homme et ses fantômes* et sur son évolution dramatique. Les documents ne manquent pas qui constatent cette dette. En faisant ressortir les caractères de sa production, il est opportun de souligner la présence de ces aspects dramatiques qui ont fait de Strindberg un précurseur de l'expressionnisme. Loin de nous l'idée de voir en notre auteur le suiveur du Suédois. Au moment où il découvre Strindberg, Lenormand n'est plus un débutant. Il a écrit des ouvrages qui ne doivent rien à l'auteur de *Mademoiselle Julie*. Il n'empêche que certains motifs, surtout la structure psychologique de ses personnages, trahissent la même tension que celle que l'on trouve chez Strindberg.

Comme ce dernier est l'aîné de Lenormand, il serait naturel de voir dans notre dramaturge son disciple, mais ce point de vue ne semble pas être justifié. Nous insistons, au contraire, sur les parallélismes qui existent entre les deux auteurs, sans oublier pour autant que Strindberg a permis à Lenormand d'évoluer plus rapidement vers un théâtre « onirique » personnel. En 1948, à l'écart du monde littéraire, l'auteur des *Ratés* se confesse :

Je n'ai jamais, au cours de trente années de production dramatique, caché l'importance que le théâtre de Strindberg présentait à mes yeux... Quand je m'interroge sur Strindberg, je découvre en moi un étrange sentiment de consanguinité, presque de filiation ; il ne s'agit là ni d'une dette littéraire, ni d'une influence. C'est plutôt – malgré la différence des époques, des pays et des cultures, – une fraternité d'attitude devant l'être humain...

Un siècle après sa naissance, August Strindberg nous apparaît comme le prophète, hélas clairvoyant ! des temps que nous vivons. Si nous ne considérons ses institutions que dans le domaine de la psychologie, il est surprenant de constater qu'il a... bien des années avant Freud, découvert les secrets du rêve et les lois des associations oniriques. Mais ce précurseur de la psychanalyse, cet explorateur avant la lettre de l'inconscient freudien est plus que l'annonciateur d'une doctrine qui a profondément modifié la vision que l'homme a de lui-même. Strindberg a, de cet homme moderne, de son comportement, de son *devenir* dressé, par anticipation, un portrait d'une affreuse exactitude. Il l'a montré ravagé par ses ambivalences, ses cauchemars, ses remords et sa cruauté...

Strindberg est pour moi, en 1948, le plus actuel des poètes du théâtre... son message théâtral est aussi important que celui de Shakespeare¹.

Nous avons adopté la démarche qui se lit dans les propos de Lenormand : nous avons voulu souligner la similitude plutôt que l'interdépendance entre les deux dramaturges. Nous avons recouru aux textes de Strindberg dans la mesure où ils nous permettaient de mieux saisir l'originalité de Lenormand. Parfois, notre auteur ne cachait pas d'avoir été inspiré par la lecture d'*Inferno* ou d'autres ouvrages. Ailleurs, il passait sous silence l'origine d'une pièce ou il nous faisait chercher les sources d'une autre dans sa vie mouvementée. Nous avons étudié les pièces les plus représentatives de manière à exposer les métamorphoses de son œuvre. Le critère chronologique ne nous a pas paru pertinent car l'évolution du dramaturge a été fort irrégulière. Nous avons donc préféré classer les pièces par rapport aux motifs expressionnistes qui allaient crescendo. Notre recherche nous a obligé à citer en premier lieu les drames écrits avant la Grande Guerre, c'est-à-dire, dans la période où Lenormand n'avait pas encore entendu parler du théâtre mystique de Strindberg.

Dans les premiers drames de Lenormand, qui du point de vue formel font encore penser à la production des naturalistes, on décèle certains motifs qui déjà annoncent l'esthétique expressionniste. L'écrivain semble partager les mêmes sentiments contestataires de la jeune génération allemande qui s'inspirait de la philosophie révolutionnaire de Nietzsche. Deux thèmes vont dominer dans ces

¹ H.-R. Lenormand, « Hommage à August Strindberg », texte inédit écrit à Paris en 1948.

dramas : la critique féroce de la société et la critique non moins violente de la religion catholique.

La révolte du dramaturge ne relève pas tant de la volonté de proposer un autre système social, que de la représentation symbolique d'un cri subjectif d'un jeune homme insurgé contre toutes les contraintes extérieures. A l'instar des expressionnistes, Lenormand étale dans ses pièces le conflit familial et la tension qui met en guerre les générations. Ses personnages sont souvent dépourvus de traits individuels. Ils ne ressemblent pas, ou peu, à des êtres réels, et assument souvent la fonction de porte-parole de l'auteur. Ils représentent des idées plutôt que des caractères. Ils sont des types plutôt que des individus. Un groupe de jeunes rebelles figure toute la génération entrée en conflit avec les valeurs bourgeoises, et les prêtres ou les officiers de l'armée tiennent le rôle des oppresseurs. Les héros, qui viennent directement de la philosophie corrosive de Nietzsche, luttent pour leur liberté, manifestent outrageusement la révolte de la nouvelle génération. La révolte des jeunes s'extériorise par la démesure dans l'expression. Le dialogue, souvent coupé par les exclamations, alterne avec un discours froid et cynique qui rappelle le style fragmentaire des écrits de Nietzsche. Lenormand crée un personnage fort qui défend le mode de vie du génie. Il nie l'existence de Dieu, se moque de l'humanité et se forge son propre idéal. La plume de notre auteur rappelle « le culte intensif du moi » cher pour les expressionnistes. Outre le vitalisme outrancier, ces productions abordent aussi les motifs de la « lutte des cerveaux » (*hjärnornas kamp*) et du « meurtre psychique » (*själamord*) que Lenormand glane dans la dramaturgie de Strindberg.

Avec le temps, l'écriture de Lenormand se nuance ; elle s'infléchit vers l'émiettement de la conscience des protagonistes et l'émanation de plusieurs moi contradictoires. Dès que le dramaturge délivre ses personnages des contraintes sociales, il s'aperçoit que, sous l'emprise du climat excessif, leur personnalité commence à s'effriter. Notre auteur finit par s'attaquer à « l'homme de caractère » qui s'avère importun et incapable de répondre aux défis de la nouvelle psychologie. De fait, l'auteur des *Ratés* refuse tout appel à la psychologie traditionnelle en campant des personnages dont les actes échappent à une quelconque motivation logique. Leurs actes semblent révéler des forces psychiques qui s'affrontent dans le monde. Séché écrivait à propos de Lenormand qu'« il est le contraire d'un caractère. Aussi se contredit-il sans cesse. On ne saurait lui en tenir rigueur, sa sincérité étant toujours entière. D'ailleurs son instabilité n'est que le reflet de son éternelle inquiétude »². On ne s'étonne donc pas que la composante autobiographique de ce théâtre permet à notre auteur de puiser dans les cavernes de son propre psychisme. Ses personnages ne sont pas seulement des représentants de certains groupes sociaux ; ils expriment aussi les troubles psychiques dont Lenormand lui-même a souffert. Les nouvelles découvertes de la

² A. Séché, *Dans la mêlée littéraire*, op. cit., p. 262.

psychiatrie ont permis à l'écrivain de conférer à chaque personnage le rôle d'une de ses instances psychiques. C'est ainsi que le missionnaire du *Réveil de l'instinct* semble symboliser le sur-moi de l'auteur tandis que Willem, ses propres instincts refoulés.

Cette dramaturgie s'inscrit ainsi dans la tradition littéraire qui aborde le problème de la dissolution de la personnalité de l'homme. Dressant le bilan de la littérature des premières décennies du XX^e siècle, René-Merrill Albérès soulève cette question :

Ce que le premier quart du XX^e siècle a mis en doute c'est que le tissu de la vie humaine possède a priori une unité : un Gide, un Shaw, un Huxley, un Pirandello, aussi bien que l'expressionnisme inspiré des doctrines de l'Inconscient chez D. H. Lawrence [...] ont travaillé à abolir ce postulat commode qui rassemblait les forces de l'homme en face de la vie : la personnalité³.

Il serait légitime d'ajouter à cette liste le nom de notre auteur. Certains critiques ne se trompent pas en déclarant que les héros de Lenormand

sont à l'opposé des personnages ordinaires. Ils ne sont pas tout d'une pièce, conscients et sûrs d'eux-mêmes ; au contraire, les sentiments qui les animent sont tellement multiples, certains d'entre eux tellement contradictoires qu'on devrait, semble-t-il, aboutir à une dissolution de la personnalité⁴.

Ce théâtre rejette résolument l'unité du moi, qui ne pourrait être, comme l'écrit Ribot, que l'invention des spiritualistes. Le moi, selon le philosophe français, est « la coordination d'un certain nombre d'états sans cesse renaissant, ayant pour seul point d'appui le sentiment vague de notre corps »⁵. Cette unité du moi n'est qu'une construction de l'intellect humain qui essaie de figer ce qui est continuellement changeable. Cette conception du caractère s'avère défailante puisqu'elle suppose que l'homme est toujours identique et immuable, indépendamment des circonstances. Lenormand préfère, en revanche, les personnages intérieurement déchirés dont le comportement est souvent imprévisible. Puisant dans les profondeurs de l'âme humaine, le dramaturge découvre qu'à part ce moi qui pense, il y a encore des couches psychiques qui appartiennent à son être, mais qu'il ignore absolument. Tout son théâtre visera à montrer que, « inapte à percevoir son propre mystère, l'être humain est de plus incapable de connaître la vérité ; de là, chez lui, l'angoisse de l'inconnaissable »⁶.

Ces remarques nous amènent aux recherches de Strindberg qui essayait, comme Lenormand, d'extérioriser les malheurs de son âme troublée. Les protagonistes qui échappent à toute logique désespéraient notre auteur. Les critiques avaient aussi du mal à cerner leur caractère. Ce n'est qu'en recourant à l'inter-

³ R.-M. Albérès, *Les hommes traqués*, La Nouvelle Edition, 1953, p. 23.

⁴ M. Rostand, *Le Soir*, op. cit.

⁵ T. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Alcan, 1914, cité par G. Vogelweith, *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*, op. cit., p. 112.

⁶ P. Surer, *Etudes sur le théâtre français*, op. cit., p. 133.

prétation psychanalytique, savamment dosée, que ces personnages gagnent en clarté. A ce propos, il n'est pas sans intérêt de citer Lenormand qui a nié tout au long de sa vie une quelconque dette envers Freud, mais qui ne manquait pas de se contredire :

J'ai conscience de devoir à Freud ma foi dans la valeur symbolique des rêves et dans l'importance des émotions enfantines, considérées comme pouvant jouer un rôle dans le développement ultérieur de la vie affective. Ces notions ont coloré la vision que j'ai de certains êtres⁷.

Cependant, indépendamment de Freud, le dramaturge est arrivé à une autre conclusion que révélait la psychanalyse. Il a compris que l'auto-analyse était impossible. Il faut trouver un autre à qui l'on puisse faire part de ses malheurs. Un dialogue s'instaure entre les deux interlocuteurs dans le but de découvrir tout ce qui perturbe l'âme humaine ; on pénètre dans l'inconscient du patient pour mettre en lumière ce que l'on refoule. Ce passage à la conscience ne peut être que de l'expressionnisme à l'état pur. L'art dramatique sera pour Lenormand la seule possibilité de se livrer aux dialogues avec ses démons. En tant qu'écrivain, il voulait tenir à la fois le rôle d'un patient et d'un médecin.

A la lumière des explications de Lenormand, nous apprenons implicitement que ses personnages, inintelligibles selon les critères de la tradition française, ne trouvent leur sens que dans l'expressionnisme. Ils sont, en effet, des prototypes de héros expressionnistes. Maurice Gravier décrit ainsi ce protagoniste semblable « à un individu qui monte sur un bateau en partance ; le bateau quitte la côte, mais il n'aborde jamais nulle part... le rideau tombe avant qu'il arrive »⁸. Ces mots sont vrais également pour les personnages de Lenormand : « Ses héros, le rideau tombé, ne nous sont pas complètement connus »⁹. Partant de l'instabilité de la personnalité, l'auteur se sent obligé de changer de forme dramatique. Pour mieux faire connaître le caractère insaisissable de ses protagonistes, il compose de courts tableaux. Ces pièces « détachables » enregistrent les fluctuations illogiques du psychisme humain au lieu de relater l'action au sens habituel du terme. Lenormand adopte également la technique de stations, qui lui ouvrira plus tard la voie aux drames « mystiques ».

La technique des pièces itinérantes introduit trois éléments nouveaux : elle présente des scènes sans ordre apparent, qui ne sont plus unies par le principe de causalité, elle rejette les liaisons dialectiques qui seraient sensées unir les personnages dans l'action et, enfin, elle met en relief le rôle du protagoniste et son monologue intérieur. Il y a encore une autre particularité de ces drames. Les héros rencontrent en route des individus qui partagent les mêmes infortunes

⁷ R. Cagniat, « Aidez-moi à détruire une légende, nous dit Henri-René Lenormand », *Comœdia*, 18 octobre 1924.

⁸ Intervention de M. Gravier dans *Le Théâtre Moderne : Hommes et Tendances. Entretiens d'Arras*, éd. J. Jacquot, Editions du CNRS, 1957, p. 126.

⁹ C. Berton, *Les Nouvelles Littéraires*, op. cit.

qu'eux. Les comparses ne figurent pas ici comme de vrais personnages, mais reflètent différentes instances du psychisme du protagoniste. Lenormand semble avoir emprunté à Strindberg « le personnage symbolique » qui n'a pas d'existence propre en lui-même, tel l'Ami de *L'Homme et ses fantômes*, qui occupe un pôle psychique du personnage central. La répartition du moi du protagoniste, qui est aussi le double de l'artiste, entre plusieurs personnes illustre bien ses conflits intérieurs. Ces personnages, comme dans les drames expressionnistes, représentent le passé de l'écrivain et sont l'expression de son âme. Ils jouent un rôle symbolique et permettent la métamorphose intérieure du protagoniste. Tous leurs gestes et paroles correspondent au monologue de celui-ci. Ils sont d'une certaine manière projections de son ego. Toute l'action s'y soumet.

La théorie dramatique de Lenormand reflète ses sentiments réels. En effet, les changements évoqués interviennent dans la période où l'écrivain est fasciné par le mysticisme et l'occultisme. Ses propres obsessions ont trouvé place dans une nouvelle forme dramatique qui lui servait de médium, de thérapie à ses maux. C'est aussi l'époque où la vie lui paraissait un cauchemar, où les gens n'étaient que des ombres dans un rêve qui n'était pas le sien. Tout était irréel. Il détruit ainsi l'unité du lieu, du temps et de l'action en faveur du moi du protagoniste. Lenormand ne cache pas que cette méthode lui était particulièrement familière :

Ce dialogue avec moi-même, je l'ai souvent prêté à deux voix alternées qui se partagent ma conscience : l'accusatrice et l'amnistiante. La forme théâtrale lui confère un ton décisif qu'il n'a pas dans la réalité, il n'est qu'un des thèmes de la rêverie toujours interrompue, toujours reprise, dans laquelle l'homme s'efforce de se connaître et de se juger. Mais chez moi, la fiction dramatique et la réalité sont si étroitement unies qu'il me faut être attentif à rester dans le vrai de ma nature, à ne pas y ajouter le séduisant prolongement des fioritures et des arabesques littéraires¹⁰.

Cet aveu peut être considéré comme le manifeste d'un auteur expressionniste, qui instaure le dédoublement de la personnalité comme principe d'une poétique formelle de son art. C'est ce que prétend Maurice Gravier en disant que le théâtre de Lenormand est « un théâtre du dédoublement », c'est-à-dire, « un théâtre de l'angoisse »¹¹.

¹⁰ H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique 1*, op. cit., p. 69.

¹¹ M. Gravier, *Entretiens d'Arras*, op. cit., p. 126.

Bibliographie

1. THÉÂTRE DE HENRI-RENÉ LENORMAND

A. Œuvres dramatiques

- La Folie blanche*, Stock, 1906
Au Désert, Georges Oudet, 1911
Le Réveil de l'instinct, Stock, 1908
Les Possédés, Terres chaudes, Les Ratés, G. Crès et C^{ie}, 1918
Les Ratés, Le Temps est un songe, Théâtre complet 1, Albin Michel, 1921
Le Simoun, Le Mangeur de rêves, Théâtre complet 2, Albin Michel, 1922
La Dent Rouge, Une Vie secrète, Théâtre complet 3, G. Crès et C^{ie}, 1924
L'Homme et ses fantômes, A l'Ombre du mal, Théâtre complet 4, G. Crès et C^{ie}, 1925
Le Lâche, Théâtre complet 5, G. Crès et C^{ie}, 1926
L'Amour magicien, L'Innocente, Théâtre complet 6, G. Crès et C^{ie}, 1929
Mixture, Théâtre complet 7, G. Crès et C^{ie}, 1931
Les Trois chambres, Crépuscule du théâtre, Théâtre complet 8, Albin Michel, 1935
Asie, La Folle du ciel, Théâtre complet 9, Albin Michel, 1938
La Maison des Remparts, Terre de Satan, Théâtre complet 10, Albin Michel, 1942
L'Enfant des sables, La Couronne littéraire, 1950

B. Œuvres critiques

- Avant-propos à *Terres chaudes, Comædia*, 11 janvier 1914
« Une évolution nécessaire », *Comædia*, 24 octobre 1919
« La Psychanalyse et le complexe d'Œdipe », *L'Œuvre*, 53^e fascicule, n° 2, novembre 1919
« Serons-nous Européens », *Comædia*, 13 décembre 1919
« Dadaïsme et psychologie », *Comædia*, 23 mars 1920
« Pourquoi j'ai écrit *Les Ratés* », *Le Gaulois*, 3 juillet 1920
« Autour d'un crime », *Comædia*, 22 août 1920
« La Vague de sottise », *Comædia*, 3 janvier 1921
« Le secret d'Œdipe », *Comædia*, 28 juin 1921
« L'avenir de la critique », *La Connaissance*, juillet-août 1921
« L'Avenir de la Critique, enquête, réponse de H.-R. Lenormand », *La Connaissance*, juillet-août 1921

- « Les Portes fermées », *Comœdia*, 15 octobre 1921
- « Firmin Gémier », *Le Figaro*, 10 novembre 1921
- « Comment j'écris une pièce », *Choses de théâtre*, Cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales, mai 1922
- « Réponse de Lenormand à une Enquête sur la liberté d'écrire et contre la censure », *Les Marges*, 15 février 1923
- « Sur le seuil », *Bulletin de la Chimère*, n° 9, avril 1923
- « Notes sur Ludmilla Pitoëff », *Choses de théâtre*, juin 1923
- « Le théâtre du monde », *L'Intransigeant*, 22 décembre 1923
- « François de Curel et le théâtre d'introspection », *Paris-Soir*, 5 avril 1924
- « La Haine du théâtre », *Le Journal littéraire*, 3 mai 1924
- « Le secret de Don Juan », *Paris-Soir*, 3 juin 1924
- « L'inconscient dans la littérature dramatique » à l'occasion de l'allocution prononcée au Club du Faubourg, *Le Disque Vert*, Paris-Bruxelles, 1924
- « Lettre de Henri-René Lenormand à Comœdia » (Gabriel Boissy) à propos de *A l'Ombre du mal*, 21 septembre 1924
- « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *N. R. F.*, 1^{er} décembre 1924
- « Hommage à Henri-René Lenormand » : interview par Gaston Picard, *Vient de paraître*, 1^{er} juillet 1925
- « Comment ils travaillent : Monsieur Lenormand transpose d'après la réalité », enquête de Georges de Wissant, *Le Soir*, 7 avril 1926
- « L'avenir du Théâtre », *Chantecler*, 31 juillet 1926
- « Notes sur mon père, le compositeur René Lenormand », *Les Funambules*, 1^{er} décembre 1926
- « Avant-propos sur le théâtre de Henri-René Lenormand » par Daniel-Rops, Éditions des Cahiers Libres, 1926
- « Mon Théâtre », *Revue Bleue*, 21 avril 1928
- « Mon Théâtre », *Monde*, 27 octobre 1928
- « Le renouveau de l'art dramatique » : interview par Armand Pierhal, *Le Figaro*, 5 août 1929
- « Les Fugitifs », *Revue de Genève*, septembre 1929
- « Au fond, aimez-vous la vie moderne ? » Enquête de Marius Richard, *La Liberté*, 18 novembre 1930
- « Ce que je pense de ses critiques », *Paris-Midi*, 13 janvier 1932
- « Le théâtre d'aujourd'hui et les Élisabéthains », *Les Cahiers du Sud*, Marseilles, 1933
- « Le Théâtre de la libération des peuples », *Commune*, n° XXXV, juillet 1936
- « Défense de la culture. Enfin... un théâtre du peuple », *Humanité*, 11 septembre 1937
- « Théâtre Exotique », Conférence prononcée au Théâtre des Ambassadeurs avec Alice Cocéa, 1937
- « Théâtre dirigé ou théâtre libre ? », *La Vérité aux Français*, *Cahiers de la Nouvelle France*, n° 17, mai 1938
- « Demain, au théâtre », *L'Œuvre*, 21 février, 1941
- « Pour un conseil de l'ordre », *La Gerbe*, 13 novembre 1941
- « Terreur puritaine », *Nouveaux Temps*, 28 novembre 1941
- « Commentaire à la suite de l'Introduction à *L'Homme et ses fantômes* », *The contemporary French Theatre. Representative plays* edited with a survey by S. A. Rhodes, College of the City of New York, Appleton-Century-Crofts, 1942
- « Le Combat au théâtre », *Nouveaux Temps*, 19 novembre 1943
- « Position de l'auteur dramatique », *La Revue Théâtrale*, Bordas, 1948
- « Hommage à August Strindberg », texte inédit écrit à Paris en 1948
- Marguerite Jamois*, Calmann-Lévy, « Masques et Visages », coll. dir. par R. Gaillard, 1950
- « Rencontre avec Joseph Conrad », *Gazette des Lettres*, 15 mars 1951
- « Souvenirs sur Giraudoux », *La Revue Théâtrale*, avril-juin, n° 16, 6^e année, Bordas, 1951
- « Le mirage révolutionnaire », *Revue de Paris*, février 1953

2. OUVRAGES CRITIQUES CITÉS

A. Sur H.-R. Lenormand

- ANTOINE André, note in : *L'Information*, 29 novembre 1926
- BEAUPLAN Robert de, note in : *L'Illustration*, 13 février 1936
- BIDOU Henri, note in : *Marianne*, 27 octobre 1937
- BLANCHART Paul, *Le Théâtre de Henri-René Lenormand, Apocalypse d'une société, Masques, Revue internationale d'art dramatique*, 1947
- BLANCHART Paul, « L'inconscient au théâtre. Art et transfiguration », *Masques, Revue internationale d'art dramatique*, 15 mars 1947
- BOISSARD Maurice, *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1922
- CARAT Jacques, « Confessions d'un auteur dramatique. H.-R. Lenormand », *Mémoires et Chroniques*, Monaco, novembre 1949
- COGNAT Raymond, « Aidez-moi à détruire une légende, nous dit M. Henri-René Lenormand », *Comœdia*, 18 octobre 1924
- CORBIN J., « *The Failures*, a play in 14 scenes from the French of H. R. Lenormand, translated by W. Katzin », *The New York Times*, 23 novembre, 1923
- CRÉMIEUX Benjamin, « Un [sic] Lâche », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} février 1926
- CRÉMIEUX Benjamin, « *Arden de Feversham* », *Lumière*, 21 octobre 1938
- DANIEL-ROPS, *Sur le théâtre de Henri-René Lenormand*, Editions des Cahiers Libres, 1926
- DANIEL-ROPS, « L'utilisation littéraire du Freudisme. H.-R. Lenormand », *La Revue Européenne*, Éditions « Le Sagittaire », 1^{er} juillet 1926
- DEBUSSCHÈRE Henry, « *Les Possédés* au Théâtre des Arts », *La Presse*, 16 avril 1909
- DICKMAN Adolphe-Jacques, « Le Mal, force dramatique chez M. Lenormand », *The Romanic Review*, 1928, vol. 19, n° 3
- FAGUET Emile, note in : *Journal des Débats*, 1909
- FORTIER André, *Etude sur la dramaturgie de Henri-René Lenormand*, thèse, 1972
- GRAVIER Maurice, « Strindberg et H.-R. Lenormand », *Maske und Kothurn*, 1964, n° 10
- GROSSE Henry de, note in : *La Patrie*, 19 avril 1909
- GREGH Fernand, note in : *Journal de Paris*, 1913
- HERNRIED Doris E., *L'expérience et l'univers de Henri-René Lenormand*, thèse, 1954
- JOMARON Jacqueline de, « Henri-René Lenormand mis en scène par Georges Pitoëff », *Les Voies de la création théâtrale*, Éditions du C. N. R. S., 1979
- JONES Robert Emmet, *H.R. Lenormand*, Boston, Twayne Pub., 1984
- KEMP Robert, « Henri-René Lenormand est mort », *Le Monde*, 18 février 1951
- KÜPPERS Joseph, *Henri-René Lenormand und seine Dramen*, Würzburg, 1938
- MARCEL Gabriel, « Le théâtre de H.-R. Lenormand », *Opéra*, 21 février 1951
- MIDDLETON G., note in : *The New York Times*, 18 novembre 1923
- NOZIÈRE M., note in : *La Rumeur*, 15 novembre 1928
- NOZIÈRE M., note in : *L'Avenir*, 24 janvier 1930
- ORIA José A., *El Teatro de Lenormand, antes de la influencia de Freud*, Buenos Aires, 1935
- PORCHÉ François, note in : *La Ravue de Paris*, 1931
- POSEN R., « Aspects of the work of Henri-René Lenormand. Part I », *Nottingham French Studies*, 1967, vol. 6.1
- RIVOIRE André, note in : *Le Temps*, 24 mai 1920
- ROSTAND M., note in : *Le Soir*, 19 février 1931
- ROUYEYRE André, « Le Simoun », *Mercure de France*, 1^{er} mars 1930
- ROYDE-SMITH G., « The Coward », *The Outlook*, London, July 31, 1926
- SÉE Edmond, « Les Nouveaux Dramaturges. Henri-René Lenormand », *Revue politique et littéraire*, 21 avril 1928

- SHEFFER E. T., « Lenormand as a Student of Personality », *The French Review*, novembre 1933, vol. 7
 SURER Paul, « H.-R. Lenormand », *Etudes sur le théâtre français contemporain*, vol. IV, *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1953
 WHITE Kenneth Steele, *The Development of Lenormand's Principle and Purposes as a Dramatist*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms, 1958

B. Ouvrages partiellement consacrés à H.-R. Lenormand

- ANTONINI Giacomo, *Il Teatro contemporaneo in Francia*, Milan, Corbaccio, 1930
 BERTON Claude, « Nouvelles Littéraires », extrait cité dans *Masques*, 1926, 3^e cahier
 BICHET Jean-Paul, *Etude sur l'anxiété dans le théâtre français contemporain*, Amédée Legrand, 1929
 CLOUARD Henri, *Histoire de la littérature française. II, Du symbolisme à nos jours, de 1915 à 1940*, A. Michel, 1949
 COGNAT Raymond, « Gaston Baty et la mise en scène sentimentale », *Spectateur*, février 1933
 FLORENNE Yves, « Confessions et correspondance dramatiques », *La Table ronde*, 1953, n° 68
 GÉMIER Firmin, *Le Théâtre*, entretiens réunis par Paul Gsell, 1925
 GUICHARNAUD Jacques, *Modern French Theatre*, New Haven, Yale University Press, 1961
 HORT Jean, *Les Théâtres du Cartel*, Lausanne, Pierre Caiffer, 1976
 JOMARON Jacqueline de, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979
 JONES Robert Emmet, « Desire and death in the plays of Lenormand », *French Review*, 1956, n° 30
 JONES Robert Emmet, *The Alienated hero in modern French drama*, University of Georgia Press, 1962
 LALOU René, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, P. U. F., 1947
 LANG André, *Voyage en Zigzags dans la République des Lettres*, Paris, Plon, 1935
 LEICH-GALLAND Claire, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1933)*, Honoré Champion, 1998
 MAURIAC François, note in : *Revue Hebdomadaire*, 25 février 1922
 MORNET Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines, 1870-1925*, Bibliothèque Larousse, 1927
 MORTIER Alfred, *Quinze ans de Théâtre (1917-1932)*, Paris, A. Messein, 1933
 RADINE Serge, *Anhouilh, Lenormand, Salacrou : trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Editions des Trois-Collines, 1951
 RAGEOT Gaston, note in : *Revue Bleue*, 1922
 ROUBINE Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, P. U. F., 1980
 SÉCHÉ Alphonse, *Dans la Mêlée Littéraire (1900-1930)*, Edgar Malfère, 1935
 THILGER Adriano, note in : *Chantecler*, 4 novembre 1926

C. Ouvrages généraux

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994
 ALBÉRÈS René-Merrill, *Les hommes traqués*, La Nouvelle Edition, 1953
 BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, P. U. F., 1968

- Contemporary French Theatre (The)*, éd. S. A. Rhodes, College of the City of New York, Appleton-Century-Crofts, 1942
- DAHLSTRÖM Carl, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, University of Michigan, 1930
- DES GRANGES Ch.-M., *Histoire de la littérature française, des origines à nos jours*, Hatier, 1962
- ESSLIN Martin, *Au-delà de l'absurde*, Ed. Buchet & Chastel, 1970
- Expressionism as an International Literary Phenomenon*, dir. Ulrich Weisstein, Paris / Budapest, Didier, 1973
- Expressionnisme dans le théâtre européen (L')*, colloque organisé par le Centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S., Strasbourg, 27 nov.-1^{er} déc. 1968, Editions du C.N.R.S., 1971
- FAGUET Émile, *En lisant Nietzsche*, Boivin & C^{ie}, Editeurs, 1903
- FREUD Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, P. U. F., 1969
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968
- GLIKSOHN Jean-Michel, *L'expressionnisme littéraire*, P. U. F., 1990
- GRAVIER Maurice, *Strindberg et le théâtre moderne*, t. I., *L'Allemagne*, Lyon, Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques, 1949
- GRAVIER Maurice, « Les héros du drame expressionniste », *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*, Editions du CNRS, 1958
- JUNG Carl-Gustav, *La dialectique du moi et de l'inconscient*, Gallimard, 1964
- MAETERLINCK Maurice, note in : *La Chimère*, n° 5, mai 1922
- MAETERLINCK Maurice, *La Vie des termites*, Charpentier & Fasquelle, 1926
- MAETERLINCK Maurice, *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*, Bruxelles, Editions Labor, 1985
- MAZELLIER-GRÜNBECK Catherine, *Le théâtre expressionniste et le sacré, Georg Kaiser, Ernst Toller, Ernst Barlach*, Bern, Lang, 1994
- NICOLL Allardyce, *World drama from Aeschylus to Anouilh*, New York, Harcourt Brace, 1950
- O'NEILL Eugene, *L'Empereur Jones*, Stock, 1945
- PALMER John L., *Studies in the Contemporary Theatre*, London, Martin Secher, 1927
- PAULY Danièle, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Norma, 1995
- RANK Otto, *Don Juan, une étude sur le double*, 1922, trad. S. Lautman, Denoël, 1932
- ROUSSET Jean, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, 1976
- SÉNÉCHAL Christian, *Les Grands courants de la Littérature contemporaine*, Edgar Malfère, 1934
- Théâtre en France (Le)*, dir. J. de Jomaron, Armand Colin, 1992
- SIMON Alfred, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, 1970
- STRINDBERG August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, éd. M. Gravier, trad. M. Diehl, Gallimard, 1964
- STRINDBERG August, *Théâtre complet*, t. II, L'Arche, 1982
- Strindberg et la France*, éd. Gunnel Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1994
- STYAN John Louis, *Modern drama in theory and practice*, Cambridge University Press, 1981
- SURER Paul, *Le Théâtre français contemporain*, SEDES, 1964
- SZONDI Peter, *Theorie des modernen Dramas, 1880-1950* (1956), trad. française Sibylle Muller, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983
- Théâtre Moderne : Hommes et Tendances. Entretiens d'Arras (Le)*, éd. J. Jacquot, Editions du CNRS, 1957
- TODOROV Tzvetan, *Symbolique et interprétation*, Editions du Seuil, 1978
- VOGELWEITH Guy, *Le personnage et ses métamorphoses dans le théâtre de Strindberg*, thèse, 1971

Index des noms

A

Abirached, Robert : 117
Albérès, René-Merrill : 144
Albert, Henri : 47
Andreas-Salomé, Lou : 47
Andréiev, Nicolaï Andreïevitch : 105
Anouilh, Jean : 8, 15, 31
An-ski : 138
Antoine, André : 24
Antonelli, Luigi : 22
Antonini, Giacomo : 14, 23, 26
Aristote : 102
Armory : 60

B

Bablet, Denis : 134
Bachelard, Gaston : 128, 129
Baker, Joséphine : 26
Barlach, Ernst : 130
Baty, Gaston : 7, 15, 17, 24, 39, 44, 55, 56, 60, 138, 139
Beauplan, Robert de : 13
Beckett, Samuel : 103, 115
Becque, Henry : 19, 20
Benn, Gottfried : 48
Benoit, Jean-Louis : 5, 13
Bergson, Henri : 31
Berton, Claude : 24, 25, 145
Bernard, Jean-Jacques : 15
Bernstein, Henry : 15, 28
Bichet, J.-P. : 28
Bidou, Henri : 52, 110
Blanchart, Paul : 14, 33, 34, 65, 66, 73, 124, 125
Boissard, Maurice : 7, 55
Bourget, Paul : 93

Brandes, Georg : 35
Brecht, Bertolt : 32, 112
Breuer, Josef : 63
Brissou, Pierre : 28
Bruckner, Ferdinand : 33, 104
Brunel, Pierre : 5

C

Cagniat, R. : 145
Caldéron, Pedro : 29
Camus, Albert : 57
Carat, Jacques : 30
Catteau, Robert : 17
Charcot, Jean Martin : 63
Chevrel, Yves : 5
Chiarelli, Luigi : 22
Chudak, Henryk : 5
Claudel, Paul : 13, 15, 19, 44
Clouard, Henri : 38
Cogniat, R. : 24
Conrad, Joseph : 15
Corbin, J. : 25
Cornillier, P. E. : 136, 137
Crémieux, Benjamin : 27
Crommelynck, Fernand : 28
Curel, François de : 19, 29

D

Dahlström, C. E. W. L. : 46, 49
Daniel-Rops : 21, 22, 27, 28, 45, 67, 77, 88, 99, 117, 127
Debusschère, Henri : 18
De Miers : 21
Dickman, Adolphe-Jacques : 23
Diehl, Marguerite : 76
Dostoïevsky, Fedor : 17, 19, 20, 96, 115, 127

Döblin, Alfred : 112
 Dreiser, Theodore : 15
 Duhamel, Georges : 15
 Dullin, Charles : 15, 17
 Dussane, Béatrix : 30

E

Einstein, Albert : 87
 Einstein, Carl : 87
 Engel, F. : 36
 Engwall, Gunnel : 44
 Ensor, James : 108
 Ernst, Karl : 37
 Esslin, Martin : 66
 Evreinoff, M. : 22
 Eysoldt, Gertrude : 43

F

Faguet, Emile : 18, 50
 Feuchtwanger, Lion : 39
 Feuerbach, Ludwig : 47
 Fleg, Edmond : 88
 Fliess, Wilhelm : 127
 Florenne, Yves : 17, 30
 Fortier, A. : 83
 Freud, Sigmund : 20, 21, 22, 23, 24, 44,
 118, 119, 121, 122, 126, 127, 128, 132,
 137, 139, 142, 145

G

Gaillard, R. : 136
 Gallimard, Jeanne et Gaston : 15
 Gantillon, Simoun : 17, 38, 138
 Génier, Firmin : 7, 15, 17, 44, 55, 56, 57, 63,
 134
 Gherlderode, Michel de : 31
 Gide, André : 15, 16, 22, 30, 144
 Gillois, André : 72
 Giraudoux, Jean : 15
 Gliksohn, Jean-Michel : 48, 50, 70
 Granges, Ch.-M. Des : 14
 Gravier, Maurice : 9, 10, 17, 38, 44, 76, 120,
 124, 125, 126, 128, 130, 141, 145, 146
 Gregh, Fernand : 19, 20
 Grosse, Henry de : 18
 Gsell, Paul : 56, 134
 Guicharnaud, Jacques : 13
 Guitry, Sacha : 28

H

Hasenclever, Walter : 18, 32, 37, 134
 Hemried, Doris E. : 35, 63, 88, 95

Hort, Jean : 13
 Huxley, Aldous : 144

I

Ibsen, Henrik : 19, 36, 41, 64, 79, 88
 Ihering, Herbert : 37, 111

J

Jacquot, J. : 54, 145
 Jamois, Marguerite : 136, 138, 139
 Jankélévitch, S. : 132
 Jessner, Leopold : 39
 Jolivet, André : 128
 Jomaron, Jacqueline de : 17, 39, 88, 106, 107,
 110
 Jones, Robert Emmet : 13, 30, 31, 32, 35
 Joyce, James : 31
 Jung, Carl-Gustav : 128, 137

K

Kaiser, Georg : 32, 37, 127, 130
 Kalff, Marie : 73, 81-83, 89, 96
 Kemp, Robert : 30
 Kerr, Alfred : 36
 Kokoschka, Oskar : 32
 Köppen : 36
 Kraus, Karl : 50
 Küppers, Joseph : 22, 29

L

Lalou, René : 59
 Lamm, Martin : 45, 46
 Lang, André : 22
 Lautman, L. : 130
 Lawrence, D. H. : 144
 Leblanc, Georgette : 97
 Leich-Galland, Claire : 36, 37, 111
 Lugné-Poe, Aurélien : 44, 100

M

Machiavel, Nicolas : 60
 Maeterlinck, Maurice : 18, 19, 24, 42, 64, 88,
 96, 97, 101, 135
 Malraux, André : 15, 57
 Marcel, Gabriel : 13, 30, 31
 Marlowe, Christopher : 29
 Mann, Thomas : 37
 Mattias, Rita : 37
 Maurey, Max : 42
 Mauriac, François : 123
 Mazellier-Grünbeck, Catherine : 130
 Middleton, G. : 25

Miller, Richard : 26
 Milléquant, P. : 22
 Montherlant, Henry de : 16
 Mornet, D. : 92
 Mortier, Alfred : 14, 19, 20
 Muller, Sibylle : 111

N

Naliwajek, Zbigniew : 5
 Nicoll, Allardyce : 13, 31
 Nietzsche, Fridrich : 17, 35, 44, 47-48, 50,
 57, 63, 71, 81, 93, 132, 142, 143
 Nozière, M. : 17, 42, 59, 103

O

O'Casey, Sean : 38
 O'Neill, Eugène : 25-26
 Oria, A. José : 23

P

Pagnol, Marcel : 14
 Palmer, John L. : 21, 46
 Passeur, Stève : 31, 33
 Pauly, Danièle : 55, 60, 110
 Pellerin, Jean-Victor : 17, 38, 126
 Picard, Gaston : 126
 Pietrzak, Witold Konstanty : 6
 Pinweel Valgemae, Mardi : 39
 Pirandello, Luigi : 14, 19, 22, 34, 127, 144
 Pitoëff, Georges : 7, 15, 16, 17, 33, 34, 39,
 44, 92, 100, 104, 106, 107, 110, 111, 123,
 124
 Poe, Edgar Allan : 29, 127
 Poe-Lugné, Aurélien : 44
 Porché, François : 23
 Porto-Riche, Georges de : 15
 Posen, R. : 31
 Priestley, John Boynton : 31
 Proust, Marcel : 31

R

Radine, Serge : 8, 14, 34, 121, 122
 Rageot, Gaston : 23
 Raynal, Paul : 31, 33, 36
 Rank, Otto : 130
 Rasch, Wolfdietrich : 48
 Reinhardt, Max : 7, 15, 39, 43, 138
 Rhodes, S. A. : 128
 Ribot, Théodule Armand : 144
 Rivoire, André : 102
 Rolland, Romain : 15
 Romains, Jules : 15, 16

Rostand, M. : 82, 144
 Roubine, Jean-Jacques : 15
 Rousseau, Jean-Jacques : 30
 Rousset, Jean : 130
 Rouveyre, André : 9
 Royde-Smith, G. : 105

S

Sade, Donatien Alphonse François de : 32
 Saint-Exupéry, Antoine : 16
 Salacrou, Armand : 8
 Salomé, Lou-Andréas : 47
 Sartre, Jean-Paul : 15, 57
 Schlatter, Francis : 127
 Schnitzler, Arthur : 15
 Schopenhauer, Arthur : 48, 54, 132
 Séché, Alphonse : 66, 143
 Sée, Edmond : 22, 23
 Sénéchal, Christian : 14
 Shakespeare, William : 32, 35, 88, 142
 Shaw, George Bernard : 15, 44, 144
 Sheffer, E. T. : 28, 69
 Sikorska, Andrée : 51, 71
 Simon, Alfred : 34
 Sophocle : 122
 Sorge, Reinhard Johannes : 118, 37, 24
 Stirner, Max : 47
 Stramm, August : 80
 Strindberg, August : 9, 10, 11, 19, 20, 23, 26,
 31, 33, 35, 36, 28, 39, 41, 43-46, 52-55,
 60, 61, 61, 63, 76, 77, 79, 80, 81, 85-86,
 88, 93, 99, 106, 115, 124-128, 133, 135,
 139, 141, 142, 143, 144, 146
 Strowski : 20
 Styan, John Louis : 38
 Surer, Paul : 33, 144
 Synge, John Millington : 44
 Szondi, Peter : 111

T

Tagore, Rabindranath : 44
 Tchapeck (Capek), Karel : 38
 Tchekhov, Anton : 19, 44
 Tilgher, Adriano : 123
 Todorov, Tzvetan : 54
 Toller, Ernst : 125, 130
 Tolstoï, Léon : 17

V

Valéry, Paul : 15
 Vallerest, Rose : 81-83, 119-120
 Vian, Boris : 61

Voldrac, Charles : 15

Vogelweith, Guy : 88, 133, 144

W

Wedekind, Frank : 48, 113

Wegener, Paul : 43

Weichert, Richard : 134

Weisstein, Ulrich : 39

Werfel, Franz : 127

White Steele, Kenneth : 35

Wilde, Oscar : 32

Woolf, Virginia : 31

Y

Yeats, William Butler : 44

Z

Zola, Emile : 68

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	3
INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1 : Henri-René Lenormand devant la critique de son temps	11
1. 1905-1914 : l'œuvre de jeunesse	15
2. 1918-1939 : théâtre de la « subjectivité »	17
2. 1. Lenormand et la psychanalyse	18
2. 2. Eugène O'Neill	23
2. 3. « Le théâtre de l'inquiétude »	24
2. 4. Küppers	27
3. 1940-1998 : du rejet à l'oubli	28
3. 1. Lenormand et Strindberg	33
3. 2. Lenormand et l'expressionnisme dramatique	33
CHAPITRE 2 : L'auteur et les instincts	39
1. Signes avant-coureurs	40
2. L'irradiation du moi	43
3. Nietzsche	45
4. Le « réveil de l'instinct »	46
5. Les pièces « climatiques »	50
6. Les contaminés par le mal	57
6. 1. L'Enfer sans issue	58
6. 2. Pour en finir avec « l'homme de caractère »	59
6. 3. Les personnages freudiens	61
6. 4. L'homme sans Dieu	63
7. Vers une morale moderne	65

CHAPITRE 3 : « Les possédés »	67
1. Le portrait d'un artiste moderne	67
2. Le démon mystérieux	71
2. 1. Le combat des cerveaux	74
2. 2. Le tragique universel	77
3. Le trio infernal	79
3. 1. Une nouvelle conception du personnage	80
3. 2. D'autres procédés	82
4. Dans les dédales du temps	84
4. 1. Entre le rêve et la réalité	85
4. 2. Le monologueur dans le drame	89
CHAPITRE 4 : Les misérables	93
1. <i>Les Ratés</i>	94
1. 1. Le but du chemin	95
1. 2. La théorie de la déchéance	98
1. 3. Les aspects expressionnistes du drame	99
2. <i>Le Lâche</i>	102
3. <i>Mixture</i>	105
4. Vers un théâtre épique	109
5. <i>La Maison des Remparts</i>	110
CHAPITRE 5 : L'auteur et ses fantômes	115
1. Nouvelles épreuves de la vie	116
2. L'amour et la psychanalyse	117
3. <i>L'Homme et ses fantômes</i>	122
3. 1. La technique de rêve	123
3. 2. Le nouveau personnage	124
3. 2. 1. Le double	125
3. 2. 2. Le dédoublement du double	126
3. 2. 3. Typification des personnages	129
3. 3. La lutte des sexes	130
3. 4. Le dernier tableau	132
3. 5. La symbolique des objets et des situations	133
4. En proie aux hallucinations	134
CONCLUSION	139
Bibliographie	145
Index des noms	151